Historia da Litteratura Classica

TYP. DA EMPR. LITTER. E TYPOGRAPHICA
Officinas movidas a electricidade
R. DA BOAVISTA 321 • PORTO • MCMXXII

DO MESMO AUCTOR:

O Espirito Historico, 3.ª edição.
Historia da Critica Litteraria em Portugal, 2.ª edição.
A Critica Litteraria como sciencia, 3.ª edição.
Historia da Litteratura Romantica. (esgot.)
Historia da Litteratura Realista. (esgot.)
Historia da Litteratura Classica, 2 vols. (o 1.º em 2.ª edição).
Caracteristicas da Litteratura Portuguesa, 2.ª edição.
Estudos de Litteratura, 3 vols.
Portugal nas guerras europêas.
Como dirigi a Bibliotheca Nacional.
Revista de Historia (direcção e collaboração), 10 vols.

BIBLIOTHECA DE ESTUDOS HISTORICOS NACIONAES—VI

FIDELINO DE FIGUEIREDO

Historia da Litteratura Classica

1.ª EPOCHA: 1502—1580.

2.ª EDIÇÃO, REVISTA.

LISBOA
LIVRARIA CLÁSSICA EDITORA
DE
A. M. TEIXEIRA & C.ª (Filhos)
17, PRAÇA DOS RESTAURADORES, 17

1922

Apesar de noutro volume termos exposto já a nossa concepção da critica litteraria, cremos que será de conveniencia accentuar, á frente deste livro, que neste novo ensaio de critica não pretendemos fazer investigações novas sobre as biographias dos auctores ou sobre a bibliographia de suas obras, nem indagações de historia politica ou social, e menos ainda de philologia. Foi nosso proposito fazer exclusivamente uma analyse esthetica das obras, interpretá-las criticamente, quanto possivel explicar a sua contextura litteraria e avaliá-las como obras de arte, que a exprimir belleza e emoção visaram sempre, segundo deliberado intuito de seus auctores. Da biographia, da bibliographia e da historia nos soccorremos quando ellas podiam de algum modo contribuir para o nosso escopo, sem deixar de ter bem presente qual este fosse.

Problemas, que foram longo tempo controvertidos, mas que á data da redacção deste volume se achavam de vez solucionados, apenas os relembrámos para prestar homenagem aos eruditos que na sua solução collaboraram e para recapitular as phases das controversias.

O rapido bosquejo sobre a litteratura medieval, o humanismo e o renascimento, que constitue a materia da introducção, é fundado sobre trabalhos de insignes medievalistas; organizâmo-lo para oppôr a esthetica litteraria medieva á neo-classica, principal assumpto do livro.

Ao publico curioso de historia litteraria desejámos apresentar

uma pessoal interpretação do quinhentismo português. Com os dados que já hoje a erudição proporciona, argamassados pelas nossas idéas geraes e pelos nossos principios criticos, tentámos erguer uma construcção, que pudéssemos considerar como não alheia, onde ao menos nos fosse legitimo reconhecer a marca de alguns elementos pessoaes. Diligenciámos converter os muitos factos dispersos, a vasta materia inorganica, que já se ha produzido sobre a nossa litteratura do seculo XVI, em systema de juizos. Condensando em synthese, abstrahindo, generalizando e julgando é que o espirito passa do dado sensorial á idéa; porque não experimntar fazer trabalho semelhante em critica litteraria? Não faz mal a este ramo de estudos um pouco de espirito philosophico.

E se a nossa tentativa fôr insufficiente, não provará isso contra o criterio, mas contra o auctor.

Lisboa, 11 de Março de 1917.

F. F.

Para a nova edição revimos o texto, actualizando as suas bases de erudição perante os progressos desta e os seus conceitos criticos perante o nosso espirito, que se não immobilizou em idéas feitas.

Lisboa, 18 de Dezembro de 1920.

F. F.

INTRODUCÇÃO

A LITTERATURA MEDIEVAL. — O HUMANISMO. — O RENASCIMENTO.

Gil Vicente e Sá de Miranda, os iniciadores do nosso quinhentismo, não fôram os pioneiros da cultura litteraria deste paiz, o qual no tempo delles tinha já uma vigorosa individualidade historica e occupava no concerto internacional um lugar que não era secundario; antes dessa iniciação no gosto classico, durante os quatro seculos incompletos da vida medieva do paiz, havia-se já formado uma tradição litteraria, que levou Portugal a collaborar com brilho nos principaes generos da litteratura coetanea. Desde que Paio Soares de Taveiros, enamorado de Maria Paes Ribeiro, compôs a sua pequena poesia amorosa, em 1189, até que Gil Vicente, em 1502, lançasse a pedra inicial da grande fabrica do seu theatro, o povo português, apesar de occupado primeiramente na constituição do seu territorio e sua organização interna, e logo depois nas disputas com Leão e Castella, na lucta intestina das classes e nas empresas ultramarinas, pôde encontrar algumas horas de lazer para se dar á elaboração artistica. Em todos os tempos, por mais combatidos de objectivos cuidados que andem os animos, por mais que a azafama interesseira do trato commercial, o mal-

estar economico ou os sobresaltos da guerra absorvam os espiritos, sempre dentre estes alguns haverá que do theor da vida preoccupada, que vivem, saibam extrahir materia de belleza e traduzi-la com os meios de expressão de que possam dispôr. Quaes os rincões da vida medieval escolhidos para elaboração litteraria e que expressão de belleza os revestiu — é o que vamos rapidamente expôr por meio dum conspecto generico da litteratura anterior a 1502.

Occupar-nos-hemos da poesia em primeiro lugar. E desde já declaramos que, de harmonia com o criterio por nós adoptado, deixamos de lado, não por desinteressante ou desvaliosa, mas por estranha ao nosso proposito, a litteratura popular, anonyma, que oralmente circulou e se differenciou, litteratura occasional que não apresenta cunho de individualidade. Só á litteratura culta, pessoal, assignada, deliberadamente elaborada com intenção artistica, que seu auctor fica testemunhando e gozando, faremos referencia.

Pelos monumentos, que da nossa poesia medieval hoje nos restam, nós não poderemos com rigôr medir a intensidade e viveza da tradição poetica, que chegou á côrte de D. João II. Todavia, os muitos nomes de poetas, que enchem os quatro cancioneiros conhecidos, os do Vaticano, da Ajuda, de Colocci-Brancuti e de Garcia de Rezende, permittem presumir que o cultivo da poesia de gosto provençal foi intenso e que nas mais altas espheras elle encontrou favor, pois ao lado de simples jograes vemos os reis e os nobres a poetar suas canções. O accesso de D. Affonso II ao throno, que de Bolonha viera para succeder a seu irmão desthronado, determinou um recrudescimento no fervor poetico, que por influencia pessoal do seu successor se prorogou ao longo do seculo XIII.

Os três primeiros cancioneiros contêm exclusivamente a materia poetica trobadoresca, metrificada de accordo com a *gaia sciencia*. Essa materia poetica está longe de ser a expressão esthetica duma superior belleza. Com a obliteração da

civilização romana, tambem se quebrára a corrente da sua cultura, de modo que, como as sociedades medievas longo tempo se agitaram perplexas em procura dum equilibrio estavel de intrinseca composição — primeiramente as monarchias barbaras, logo o imperio de Carlos Magno, depois o communalismo e o feudalismo até ás nacionalidades modernas — assim tambem para constituir a sua litteratura tiveram de ensaiar tentativas varias. Dessas, a que repercussão maior teve em Portugal foi a do provençalismo. Não havia uma opulenta herança a tomar, que abrigasse um conteúdo consideravel de themas litterarios, de formas e modelos, toda uma esthetica theorica e pratica, como o seculo de Augusto herdára dos precedentes e da Grecia; era uma tradição que principiava, que a si mesma se constituia. Lingua, materia a elaborar, gosto e publico, tudo havia que crear. E essa creação fez-se com adoptar uma forma poetica popular, na forma e no fundo rudimentar, e com insuflar-lhe alentos vigorosos, que a dignificassem e divulgassem. Dessa origem popular sempre se lembrou o lyrismo provençal, pois foi sempre rudimentar na forma e no fundo. Rudimentar na forma, porque a sua lingua é ainda indecisa, mal caracterizada na differenciação em que se ia dispersando o latim vulgar, e não possue riqueza de vocabulario, variedade de construcções syntaxicas, nem regularidade, nem harmonia que proporcionassem aos poetas meios eloquentes e vivos de expressão. Rudimentar no fundo, porque vulgares e desinteressantes são os sentimentos, os themas e conceitos que nessa forma se expressam. O sentimento do amor, a saudade, o desejo de ir foliar com o namorado, a ausencia ansiosa, o elogio da formosura, os soffrimentos dum amor contrariado e a dôr de amar quem nos aborrece — sentimentos eternos são que nas almas mais rudes e nas mais selectas, em todos os tempos, occuparam lugar exigente. É, porêm, necessario que duas condições se verifiquem para que tão persistentes sentimentos se tornem materia de arte

litteraria, condigna materia de arte litteraria: é a primeira que a alma, que os experimenta, tenha individualidade typica, caracteristica, que a causas tão communs opponha reacções pessoaes, com evidente cunho seu, que ame, soffra, se encolerize e sinta saudades de modo pessoal e com consequencias inteiramente suas pessoaes, a tudo imprimindo o cunho da sua alma; é a segunda condição que essa alma, por si ou por outrem, saiba dar expressão de relevo e de belleza a essa individual maneira de sentir. Certo é que vidas curiosamente combatidas ou muito aventurosamente agitadas decorreram, sem que as almas que taes vidas viveram fossem almas de eleição, antes sendo muito communs; mas então o interesse, que essas biographias ou esses simples casos offerecem, já não é um interesse lyrico ou psychologico, é um interesse romanesco ou maravilhoso — e este não faltou na idade media turbulenta e incerta.

O que faltou foi a individualidade: individualidade moral no modo de viver a vida, de a sentir, reflectir e interpretar, e individualidade artistica para encontrar para a primeira a expressão litteraria propria. Não obstante, em Portugal, como por toda a parte nesse tempo, exuberantemente campeou o individualismo — que não é individualidade, differenciação das almas, mas egoismo arrogante, audacia volitiva, prepotencia desordenada, ainda que em todas de igual modo se revelem esse egoismo, essa audacia e essa prepotencia. Não faltaram exemplos do individualismo, reis turbulentos e caprichosos, infantes ciumentos que contra seu pae se rebellavam, amôres constantes, amizades fieis até ao heroismo. Taes exemplos são porém ou a exaltação de sentimentos vulgares ou a demonstração heroica do conceito de honra do seu tempo; estão inteiramente de accordo com o seu tempo, com o modo de sentir e opinar do seu tempo. Mesmo assim seriam excellente materia litteraria; mas só a ulterior litteratura, do classicismo e do romantismo, aproveitaria esses themas, quando o heroico entrou no gosto culto. Os poetas do seculo XIII,

XIV e XV — principalmente dos dois primeiros — confinaram-se estrictamente na gaia sciencia, compondo ingenuos *cantares de amor* e *cantares de amigo;* ingenuos artisticamente por demonstrarem uma concepção de arte infantil ou popular, não porque acatem supersticiosamente as conveniencias, que pelo contrario com extrema indifferença maltratam. Recitadas na côrte e nos bailes populares, pelos reis, por nobres cortezãos e por simples jograes, as albas, as serranilhas, as pastorelas, as bailadas ou bailias, as barcarolas e as romarias contêm e exprimem os mesmos sentimentos e empregam a mesma forma, sentimentos e formas nuns e noutros rudimentares — o que confirma o nosso asserto de carencia de individualidade. Distinguem-se estas especies não pelo seu conteúdo maritimo, pastoril ou religioso, mas apenas por summarias e vagas referencias á madrugada que rompe, ás ondas do mar, a alguma romaria de grande devoção, adorno artificioso que acompanha a affirmação de factos muito communs, repetidos só com variantes na expressão metrica. Como se enganaria o critico que ao folclore actual, que corre oralmente, fosse buscar assumpto para investigações de psychologia do caracter e para apreciações estheticas — assim se illude o que fôr abeirar a obra poetica de D. Diniz, Ayres Corpancho, de Martim Codax, Pero Dardia ou Pero Garcia para estudos de psychologia, de esthetica e alta critica. Principalmente elementos para a historia da metrica e da lingua contem a producção desses poetas, dominados pelo gosto provençal e ligeiramente tocados da influencia do gosto épico da Bretanha, que sem fim repetiram os mesmos themas e formas.

A satyra poetica diffundiu-se muito, satyra pungente pela intensidade e grosseira pelo seu conteúdo; ella constituia uma prerogativa dos poetas, que pelas suas sirventêses e tenções mostravam o reverso das almas enamoradas das cantigas de amigo e davam curso á malevolencia e ao descontentamento do seu tempo, desempenhando desse modo

funcção semelhante á dos soberanos maldizentes, que eram os bôbos. Esse legado medieval ha-de tomá-lo Gil Vicente.

Em materia de poesia épica, não fallando do curso oral das canções de gesta popularizadas, restam-nos um fragmento e uma recordação: o poema em latim de Soeiro Gosuino, do seculo XIV, sobre a tomada de Alcacer do Sal, acêrca de cujo auctor ainda se não dissiparam as duvidas respeitantes á sua nacionalidade [1]; e a lembrança dum poema sobre a batalha do Salado, de Affonso Giraldes, cuja existencia foi referida por Frei Antonio Brandão [2] e que parece haver sido traduzido para castelhano.

Passando a occupar-nos do *Cancioneiro geral*, colligido por Garcia de Rezende, já lhe não poderemos attribuir caracterização analoga á que acima proposémos para os cancioneiros provençaes, pois o seu conteúdo é muito mais complexo e trahe influencias mais variadas, correntes estheticas mais dispares. Mais largo é o folego poetico dos auctores, que se affoitam a composições bem mais extensas, é mais comedida a sua satyra, já accusa pruridos de classicismo pelas suas allusões mythologicas e a Ovidio; o elemento dantesco da descida ao inferno tambem no *Cancioneiro geral* se revela e avulta o elemento épico com elaboração de motivos da historia nacional. Á grossaria sincera e franca do provençalismo succede a lisonja cortesanesca e galante da vida palaciana, artificiosamente dissimulada. São, porêm, muito raros os poetas de elevado merito dessa galeria numerosa, apesar de nella já figurarem nomes que vieram a illustrar-se na epocha litteraria seguinte, como Sá de Miranda,

---

(1) V. *Portugaliae Monumenta Historica,* volume I, fasciculo I, Pag. 101-104.

(2) Tambem viram esse poema Fr. Francisco Brandão e o P.e Francisco José Freire.

Bernardim Ribeiro e Gil Vicente. [1] O *Cancioneiro geral* é um documento de subida valia para a historia, já da litteratura portuguesa, já da sociedade palaciana de Portugal; está porêm muito longe de ser uma collectanea de superiores obras de arte [2]. Têm merecido especial attenção, dentre as suas composições, o pleito intitulado *Cuidar & Suspirar*, em que muitos fidalgos poetas interviéram; os primeiros ensaios poeticos de Gil Vicente, Sá de Miranda e Bernardim Ribeiro; as trovas de Garcia de Rezende á morte de Ignez de Castro; a formosa *Cantiga partindo-se* de João Rodrigues Castello Branco; as traducções de Sabino e Ovidio por João Rodrigues de Lucena; o inferno dos namorados de Duarte de Brito, imitação dantesca; as composições epo-historicas de Luiz Henriques [3]; e as coplas do infante D. Pedro, (1420-1466) condestavel de Portugal, filho do infeliz vencido de Alfarrobeira e elle mesmo vencido por D. João II de Aragão. D. Pedro teve relações litterarias com Juan de Mena, o poeta castelhano mais estimado no seu tempo; a elle dirigiu versos de louvor, a que o poeta respondeu, e sob a sua influencia escreveu o poemeto moralista *De contempto del mundo* e a

---

(1) V. na edição Kaussler, Stuttgart, 1852, 3 vols., pag. 316, 2.º vol., pag. 389 e 539, 3.º vol. O sr. Braamcamp Freire data a collaboração de Gil Vicente de 1509.

(2) Como fonte da documentação historica o tem considerado predominantemente o sr. A. Braamcamp Freire. Recommendamos principalmente os seus estudos sobre o *Cancioneiro geral* e sobre Garcia de Rezende publicados no vol. *Critica e Historia*, Lisboa, 1910; e o seu indice de nomes proprios organizado de collaboração com o sr. Julio de Castilho, *Indice do Cancioneiro de Rezende e das Obras de Gil Vicente*, Lisboa, 1900. V. tambem *A Côrte em Setubal e os Porquês anonymos*, no vol. *Gente d'algo*, sr. Conde de Sabugosa, Lisboa, 1915, pag. 169-195.

(3) Sobre uma composição erotica deste poeta, veja-se o artigo do sr. F. M. Esteves Pereira, *Trovas de Luiz Anrriquez a hũa moça*, publicado no *Boletim da Segunda Classe da Acad. das Sc. de Lisbôa*, Lisboa, 1914, vol. VII.

Satira da felice e infelice vida. (1) Erudição vasta, elevação de pensamentos, a nobre e serena melancholia da sua inspiração poetica e o perfeito conhecimento da lingua castelhana déram a este escriptor português um distincto lugar na historia litteraria hespanhola e fizeram-no um dos espiritos mais curiosos desse periodo de transição. A este illustre filho do austero regente do reino dirigiu o Marquês de Santilhana uma celebre epistola sobre materia litteraria. (2)

*

* *

No genero romance, a nossa litteratura medieval legou-nos uma discutivel tradição, a noticia duma versão portuguesa do *Amadis de Gaula*, cuja forma castelhana de Garcia Rodriguez de Montalvo, apparecida em 1508, se tornou inicio duma corrente de favor enthusiastico que produziu o

---

(1) Os principaes estudos sobre o condestavel D. Pedro são: J. M. Octavio Toledo, *El Duque de Coimbra y su hijo El Condestabre D. Pedro*, na *Revista Occidental*, Lisboa, 1875, pags. 295-313; J. Coroleu é Inglada, *El Condestable de Portugal, rey intruso de Cataluña*, na *Revista de Gerona*, Gerona, 1878, vol. 2.º; A. Balaguer y Merino, *Don Pedro, el Condestable de Portugal, considerado como escritor, erudito y anticuario (1429-1466) — Estudio histórico-bibliográfico*, Barcelona, 1881, 69 pags., separata do vol. 2.º da *Revista de ciencias historicas;* D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Uma obra inédita do Condestavel D. Pedro de Portugal*, em *Homenaje á Menéndez y Pelayo,* vol. 1.º, Madrid, 1899.

(2) O texto desta carta foi publicado por auctor anonymo no vol. II dos *Annaes de Sciencias e Letras da Academia Real das Sciencias de Lisbóa,* Lisboa 1858, pags. 284-305, sob o titulo de *Carta do Marquez de Santilhana, Don Inigo Lopez de Mendoza, a D. Pedro, Condestavel de Portugal.* O texto é precedido de uma introducção explicativa e de alguns dados biographicos de Santilhana.

cyclo dos *Amadises* ([1]), tão abundante e persistente que só no cyclo dos *Palmeirins* teve um rival. Se bem que a origem desta novella de cavallaria seja ainda hoje um mysterio, que as mais pacientes e methodicas investigações ainda não conseguiram devassar, sobre a instavel base de areia do que chamámos uma discutivel tradição, construiu um auctor ([2]) a sua certeza de ser essa obra originariamente portuguesa e redigida successivamente por toda uma familia, João de Lobeira, Vasco de Lobeira e Pedro de Lobeira. ([3]) Tal hypothese é dum subtil e imaginoso lavor, mas carece de fundações que a sustentem contra o mais pequeno embate da argumentação.

Vejamos, muito summariamente, quaes as bases de crédito, em que se funda a tradição da auctoria portuguesa. Essa auctoria só pretende attingir os três primeiros livros, porque o quarto está hoje geralmente assente que foi addítado por Montalvo, que é talvez seu redactor original ([4]).

([1]) Do cyclo dos *Amadises* se occupou o sr. Henry Thomas no trabalho intitulado *The Romance of Amadis of Gaul*, cuja primeira edição se publicou em Londres, 1912, e a segunda em Lisbôa, a pag. 1-33 do 5.° vol. da *Revista de Historia*, 1916.

([2]) É este auctor o sr. Theophilo Braga, que varias vezes se tem occupado do *Amadis de Gaula*. O trabalho que representa mais completamente a sua opinião é o vol. intitulado *Recapitulação da Historia da Literatura* — I. *Edade Média*, Porto, 1909, pag. 299-346.

([3]) Sobre a familia Lobeira, que assistiu em Elvas, colleccionou alguns documentos o fallecido erudito elvense, Antonio Thomaz Pires. V. *Vasco de Lobeira*, Elvas, 1905, 63 pags. A peça mais importante é o testamento dum João de Lobeira, feito em 1386.

([4]) V. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Tomo I, Madrid, 1905, pag. CCXXIII.

Uma das causas do interesse pelas origens do *Amadis de Gaula* foi a convicção, em que por muito tempo se esteve, de ser essa obra a novella de cavallaria mais antiga. Tal presumpção não é exacta, pois é conhecida outra novella, *El Caballero Cifar*, da primeira metade do sec.° XIV.

1.º *Argumento* —É este mais antigo testemunho tambem um dos mais poderosos. No *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, sob os n.os 230 e 232, figuram duas peças poeticas attribuidas a João de Lobeira, (1) poeta da côrte de D. Diniz, da segunda metade do seculo XIII, nas quaes se usa o estribilho empregado na canção de Oriana, contida na versão castelhana do *Amadis de Gaula*, publicada em 1508. Esse estribilho é o seguinte:

Le [o] noreta sin roseta,
bella sobre toda fror,
sin Roseta nõme metta
en tal coi [ta] uosso amor.

2.º—O segundo vestigio contem-se na seguinte passagem da *Chronica do Conde Dom Pedro de Menezes:* «Estas cousas diz o Commentador, que primeiramente esta Istoria ajuntou e escrepveo, vão assy escriptas pela mais chã maneira que elle pôde, ainda que muitas leixou, de que se outros feitos menores, que aquestes poderam fornecer: jaa seja que muitos auctores cubiçosos de alargar suas obras, forneciam seus livros recontando tempos, que os Principes passavam em convites, e assy de festas e jogos, e tempos alegres de que se nom seguia outra cousa se nom a deleitaçam d'elles mesmos, assy como som os primeiros feitos de Ingraterra, que se chamava Gram Bretanha, e assi o Livro d'Amadis, como quer que soomente este fosse feito a prazer de hum homem, que se chamava Vasco Lobeira, em tempo d'El Rey Dom Fernando, sendo todas-las cousas do dito Livro fingidas do Autor...» (2). Este testemunho de Azurara

(1) É evidente que este João de Lobeira, já em 1258 e 1285 referido como fidalgo da côrte de D. Diniz e depois de D. Affonso IV, não é o pae de Vasco de Lobeira, que tambem se chamou João de Lobeira e que fez testamento em Elvas, em 1386, já no reinado de D. João I.

(2) *Collecção de livros ineditos de historia portuguesa.* Lisbôa, 1792, Edição da Academia Real das Sciencias de Lisbôa, tomo 2.º, pag. 422.

remonta a algum dos annos, que decorrem de 1458 a 1463, epocha em que deve ter sido escripta a *Chronica* donde o extractamos. Como, porêm, esta obra esteve inédita até 1792, quando o famoso P.º Corrêa da Serra a fez publicar, o testemunho de Azurara terá participado muito escassamente na formação da tradição do original português; pelo menos os testemunhos, que se lhe seguiram, são tão diversos que nelle se não pódem filiar. Esta circunstancia antes augmenta do que diminue o seu valor.

3.º — No *Cancioneiro Geral*, colligido por Garcia de Rezende e publicado em 1516, figuram algumas estancias compostas por Nuno Pereira e Jorge da Silveira para o certamen do *Cuidar & Suspirar* em 1483, ou seja com uma anterioridade de vinte e cinco annos sobre Montalvo, nas quaes ha referencias a Oriana, a amada do lealdoso Amadis:

> Se o disesse Oryana
> & Iseu allegar posso...
>
> Alegays-me vos Iseu
> & Oriana com ella...

4.º — O doutor João de Barros, que se não deve confundir com o homonymo historiador da *Asia*, na sua obra, ainda ha pouco inédita, *Libro das Antiguidades e cousas notaveis de Antre Douro e Minho* [1], provavelmente escripta em 1549, refere-se a Vasco de Lobeira, como portuense illustre, nos termos seguintes: «E daqui (Porto) foi natural vasco lobeira, que fez os primeiros 4 libros de amadis, obra certo mui subtil, e graciosa e aprovada dos gallantes; mas como estas cousas se secão em nossas mãos, os castelhanos lhe mudaram a linguagem, e atribuirão a obra a si».

[1] V. esta obra manuscripta na Bibliotheca Nacional de Lisboa, folhas 32 verso, ms n.º 216.

5.º — Antonio Ferreira, em dois sonetos de sabôr archaico, propositalmente imitado, refere-se ao assumpto do Amadis: num claramente faz a attribuição da alteração do episodio de Briolanja a Vasco de Lobeira; noutro apenas ha o nome de Briolanja, a amada de Galaor, mãe de Perião e Garinter. A estes sonetos se referiu o filho do poeta, Miguel Leite Ferreira, organizador da edição dos *Poemas Lusitanos*, na seguinte nota: «Os dous sonetos que vão ao fol. 24 fez meu pay na lingoagem que se costumava neste Reyno em tempo del Rey Don Dinis, que he a mesma em que foi composta a historia de Amadis de Gaula por Vasco de Lobeira, natural da cidade do Porto, cujo original anda na casa de Aveiro. Divulgarão-se em nome do Infante Don Affonso, filho primogenito del Rey Don Dinis, por quão mal este princepe recebêra (como se vê da mesma historia) ser a fermosa Briolanja em seus amores maltratada».

Estes sonetos estão incluidos na edição posthuma dos *Poemas Lusitanos*, Lisboa, 1598, e são do theor seguinte:

«NA ANTIGA LINGOA PORTUGUEZA

SONETO XXXIIII

Bom Vasco de Lobeira, e de grã sen,
De prão que vos avedes bem contado
O feito d'Amadis o namorado,
Sem quedar ende por contar hi ren.

E tanto nos aprougue, e a tambem,
Que vós seredes sempre ende loado,
E entre os homes bôs por bom mentado,
Que vos lerão adeante, e hora lem.

Mais porque vós fizestes a fremosa
Brioranja amar endoado hu nom amarom
Esto cambade, e compra sa vontade.

Ca eu hei grã dó de aver queixosa
Por sa gram fermosura, e sa bondade.
E er porque ó fim amor nom lhe pagarom.

SONETO XXXV.

Vinha amor pelo campo trebelhando
Com sa fremosa madre, e sas donzellas,
El rindo, e cheo de ledice entre ellas,
Já de arco, e de sas setas non curando.

Brioranja hi a sazom sia pensando
Na grã coita, que ella ha, e vendo aquellas
Setas de Amor, filha em sa mão hũa d'ellas,
E mette-a no arco, e vay-se andando.

Deshi volveo o rostro hu Amor sia,
Er, disse, ay traydor, que me has fallido,
Eu prenderey de ti una vendita.

Largou a mão, quedou Amor ferido,
E catando a sa sestra, endoado grita:
Ay merce, a Brioranja, que fugia.»

(Ed. Rollandiana, 2.º vol., pags. 94 e 95, Lisbôa, 1829).

6.º — Jorge Cardoso alludiu tambem ao *Amadis de Gaula* do modo seguinte, no seu *Agiologio Lusitano:* «E por seu mandado trasladou de frances em a nossa lingua Pero Lobeiro, Tabalião d'Eluas, o liuro de Amadis (que a parecer de varios doctos) he o melhor, que saio á luz de fabulosas historias» (1). Este mandado é do Infante D. Pedro.

7.º — Outro argumento, extrahido do proprio *Amadis*, da edição castelhana de 1508, a mais antiga conhecida, é a declaração inserta no texto de se haver alterado o desfecho do episodio de Briolanja, por exigencia do infante D. Affonso, que outro não era senão o futuro rei Affonso IV, o heroe do Salado: «...aunque el señor infante D. Alfonso de Portugal, habiendo piedad desta formosa doncella, de otra guisa

(1) Lisbôa, 1652, pag. 410, tomo 1.º.

lo mandase poner. En esto hizo lo que su merced fue, mas no aquello que en efecto de sus amores se escribia.»

8.º — Finalmente apontaremos uma adducção recente do sr. Th. Braga, auctor que numerosas vezes se tem occupado deste difficil problema ([1]). Consiste ella nas seguintes allegações:

O sr. Th. Braga chegou ao conhecimento duma edição hebraica, sem data, do primeiro livro do *Amadis,* de que existem exemplares completos no Museu Britannico e no Seminario Judaico, de Breslau, e um breve fragmento em posse dum particular, de Londres. Esta versão, muito mais resumida que os textos conhecidos em outras linguas, teria sido anterior a Montalvo e feita sobre a lição portuguesa, cujos vestigios idiomaticos ainda se trahiriam nessa traducção hebraica. Montalvo teria feito uma amplificação, a qual seria a fonte commum das traducções para francês, italiano e inglês. ([2])

Se se interpretarem estes argumentos com são criterio, desannuviado de nacionalismo parcial, reconhecer-se-ha que elles são insufficientes para fundamentar em solida base a certeza da auctoria portuguesa, e que nem sequer são concordes; mas reconhecer-se-ha que delles se tiram conclusões várias, que não são para desprezar. Uns têm de ser completamente postergados, outros diversamente interpretados — o que tudo se póde conciliar com a conclusão geral que a este respeito é hoje mais acceita: que o *Amadis* tem por fontes principaes as novellas bretonicas do *Tristão* e do *Laçarote* e que por completo se ignora em que lingua foi primitivamente redigida essa obra, hoje só conhecida em castelhano,

---

([1]) V. a lista dos seus escriptos sobre esta materia em *Critica Litteraria como Sciencia*, 3.ª ed., 1920, pags. 168-175.

([2]) V. *Versão hebraica do « Amadis de Gaula »*, nos *Trabalhos da Academia de Sciencias de Portugal*, 1.ª Serie, tomo 2.º e 3.º, Coimbra, 1915-1916.

mas que pelo seu assumpto é completamente estranha á peninsula e a qualquer outro lugar concretamente identificavel.

E como se faz então a conciliação daquelles testemunhos, por nós acima resumidos, com que se pretende justificar a auctoria portuguesa, e desta opinião? É ao que nós, em seguida, vamos responder. O primeiro argumento, o do estribilho das canções do poeta trobadoresco João de Lobeira, indica que este é pelo menos o auctor da canção contida na edição de Montalvo; que neste tempo já era conhecido o texto do *Amadis* e que foi elle talvez o recenseador do episodio de Briolanja, por ordem do sensivel infante D. Affonso. Este mesmo argumento, combinado com o ultimo — declaração sobre este episodio de Briolanja por Montalvo — faz crer que já antes correria algum texto mais antigo, em que doutro modo se contassem os amores de Briolanja. Assim temos o *Amadis de Gaula* já lido na côrte de D. Diniz, ou seja antes de 1325, em que Affonso IV occupou o throno.

O testemunho de Azurara fica implicitamente rebatido. Tardía é a epocha do rei D. Fernando I para se lhe attribuir a origem desta obra, que já em tempo de D. Diniz era estimada. Azurara poderia ter feito este conhecimento de leviana outiva e fazer confusão de nomes, visto que varios Lobeiras houve.

O dr. Henry Thomas, que com mestria tem estudado a novellistica peninsular, lembra que poderia occorrer uma confusão: Vasco, com sua nomeada de guerreiro, poderia offuscar o mal conhecido escriptor João e usurpar-lhe, no conceito publico e sem o querer, a auctoria da novella. Deste modo, attribuindo-a a João de Lobeira e já não a Vasco, não ha incompatibilidade chronologica com a referencia feita a *Amadis* na obra *De regimine principum*, de Egidio Colonna, traduzida para castelhano por João Garcia de Castrogeriz, á volta de 1350. Para ser auctor da novella, Vasco teria de ser

um escriptor excessivamente precoce ou um guerreiro excessivamente serodio. [1]

As referencias no *Cancioneiro de Rezende* — terceiro argumento — confirmam a voga da novella; esses poetas conheciam, de os lêrem, os amores de *Amadis*, e nas suas composições deixaram passar reminiscencias dessa dilecta leitura.

O quarto argumento, testemunho do auctor do *Espelho de Casados*, Dr. João de Barros, foi recentemente muito abalado na sua solidez. Em 1919 a Bibliotheca Publica do Porto publicou o seu manuscripto inédito intitulado *Geographia d'entre Douro e Minho e Traz os Montes, pelo Doutor João de Barros*. Naquella bibliotheca ha cinco copias da obra, mas todas incompletas. O sr. J. M. Augusto da Costa, que dirigiu a edição, escolheu a n.º 1109, que é a mais antiga e que tem na catalogação do estabelecimento a nota, certamente não infallivel, de «que é o original do auctor», que viveu no seculo XVI; e em casos de incerteza recorreu ás outras. Neste manuscripto agora publicado não ha tal passagem sobre o *Amadis*. Comparando-o com o da Bibliotheca Nacional, a nosso pedido, o sr. Pedro de Azevedo verificou que elle conferia em muitos passos, mas que tambem divergia em muitos completamente, e que era escripto em calligraphia do seculo XVII. Que valor poderá ter, em vista disto, esse testemunho attribuido a João de Barros, se no mais antigo dos seus manuscriptos e unico que ao seu punho ou á sua epocha se attribue, não existe? Possivel é que seja uma interpolação de copista que, ao reproduzir a obra, a ia completando com novas informações. O proprio caracter polemico do passo faz crer que elle foi redigido, quando já corria mundo a reivindicação dos hespanhoes.

O quinto testemunho, os dois sonetos de Antonio Fer-

---

[1] V. *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, 1920.

reira, deve ser a forma já adulterada da tradição: houve effectivamente uma modificação no texto por um Lobeira, mas não foi Vasco, que viveu muito depois de D. Affonso IV. E indica tambem leitura da obra num texto antigo, em formas linguisticas que já não eram as usadas pelo poeta reformador. Esse texto, porêm, mesmo o alterado por João de Lobeira, poderia ser uma versão portuguesa, mas não o texto primitivo. A propria liberdade com que se fez a alteração está a indicar o papel irresponsavel do traductor, que na edade media gozava do mais amplo e discricionário poder de alterar, corrigir e ampliar.

A hypothese engenhosa do sr. Th. Braga foi plenamente invalidada, com razões de peso, pelo sr. H. Thomas, que examinou com minucia o exemplar do Museu Britannico. Apesar de não ter data, é possivel attribuir uma com segurança a essa edição hebraica. A traducção é do physico Jacob ben Moses of Algaba e a edição é de Eleazar ben Gershom Soncino, da celebre familia de impressores, sobre a qual ha estudos especiaes, biographicos e bibliographicos. Este Eleazar exerceu, bem como seu pae, a sua arte em Constantinopla e editou muitos livros, de aspecto typographico muito semelhante ao *Amadis*, entre 1534 e 1547. De Constantinopla e desse lapso de tempo deve ser a edição do fragmento hebraico, feita sobre o texto hespanhol como abreviação, em vez duma traducção do texto português, «rhetoricamente» amplificado por Montalvo [1].

A critica dos outros testemunhos está comprehendida na discussão dos precedentes, excepto o de Miguel Leite Ferreira sobre a existencia do original na casa de Aveiro. Tal indicação não é sufficiente prova. Saberia o filho do auctor da *Castro* distinguir entre o manuscripto duma versão

---

[1] V. *Spanish and portuguese Romances of Chivalry*, Cambridge, 1920, pags. 59-63.

portuguesa, anterior á castelhana já impressa e divulgada nesse tempo, e o texto primitivo, sem a alteração de João de Lobeira e sem o quarto livro de Montalvo? Sim, lembremo-nos de que a questão não consiste em saber se o *Amadis* foi primitivamente escripto em lingua portuguesa ou em lingua castelhana: consiste em apurar em que lingua elle foi originalmente escripto, a qual póde muito bem não ser nem a de Portugal, nem a de Castella. Tal problema é evidentemente mais vasto nestes termos, do que sob a forma de pleito a dirimir entre as duas principaes litteraturas peninsulares. Será opportuno recordar que uma terceira parte se apresenta a reivindicar para si a paternidade: a França.

Esta fá-lo por duas fórmas. A primeira reivindicação foi feita gratuitamente pelo mais antigo traductor francês, Nicolas d'Herberay des Essarts, 1540-1543, que affirmou ter visto o texto manuscripto da novella em lingua picarda; esta affirmação infundada não é já considerada pela critica. François de la Noue, em 1587 (1), mostrava já que não cria no asserto de Herberay.

A outra forma, por que a critica francesa reivindica a paternidade do *Amadis*, é mais arguta e mais difficil de controverter. A novella seria o desenvolvimento de germens franceses, da *matière de Bretagne;* e forçoso é confessar que muito poucos elementos peninsulares ostenta. Esta these pertence mais ao dominio da critica de fontes e, qualquer que seja o veredictum final, não será incompativel com a auctoria peninsular.

Menéndez y Pelayo, analysando as varias razões allegadas pró e contra a auctoria portuguesa, opinou que Montalvo seria o coordenador de três versões antigas; que João de Lobeira, auctor da canção *Lonoreta sin roseta,* teria sido o

---

(1) *Discours politiques et militaires,* Bâle, 1587, pag. 131.

recenseador do episodio da reconhecida Briolanja; que no fim do seculo XIII já existia indiscutivelmente um *Amadis* na peninsula, mas que não é possivel, com os dados que se possuiam no tempo em que escrevia, 1905, derimir o pleito da lingua primitiva. A tradição da novellistica cavalheiresca foi mais viva em Portugal, mas o desenvolvimento da sua prosa foi mais tardio, já no seculo XV, no tempo de Fernão Lopes, pondera Menéndez y Pelayo (1).

Henry Thomas, sem deixar de fazer transparecer um pouco de indifferença pelo pleito, conclue conciliadoramente: «Modern opinion indeed may be summed up in a manner that distributes the international honours very evenly. Great Britain provides in the main the scene and the actors of the story, which reached the Iberian Peninsula through the medium of the French *jongleurs*. Spain has the earliest known version and the earliest mention of *Amadis*, but Portugal has a tradition of an author which appears to justify itself to an even remoter period. Did Spain or Portugal receive the story first? Its most natural progress would seem to be from French literature into the Portuguese *via* Galicia; but it must be remembered that its route thither lay through two ancient capitals of Castile, Burgos and León, both of which offered opportunities for a leakage into the Castilian» (2).

Hoje só se conhece o texto castelhano de 1508, revisto e accrescentado por Montalvo, em cuja lingua ha antigas referencias tambem, como as de Pero López de Ayala, no seu *Rimado de Palacio*, composto entre 1357 e 1403, e as do *Cancioneiro de Baena*, de 1445, as quaes podem coexistir a par da tradição portuguesa, quando a obra já era conhecida por toda a peninsula. A tradição portuguesa é insuffi-

---

(1) *Origenes de la Novela*, vol. 1.º, Madrid, 1905, vols. [illegible]
(2) V. Obra citada, pag. 59.

ciente ainda, mas é a unica, sequente e acatada, que se ostenta durante os seculos, e como tal, resolvidas certas incongruencias chronologicas sem devaneios demonstrativos, faz pender o juizo a favor de João de Lobeira, o velho poeta um momento offuscado na sua reputação litteraria pela gloria militar do seu parente Vasco, como verosimilmente opina o sr. H. Thomas.

Eis quanto de seguro se póde concluir a respeito da querella de *Amadis de Gaula*, a mais famosa novella de cavallaria, o patrono de todo o genero e uma das mais influentes obras litterarias das linguas romanicas.

É tambem isto que a respeito da novella na nossa litteratura medieval ha a dizer, talvez só faltando pôr em relevo que na tradição litteraria dos tempos anteriores ao nosso quinhentismo, na atmosphera de idéas, gostos e themas litterarios, no mundo ideal, sobrejacente á vida quotidiana, que a leitura e a cultura artistica criam, occupavam proeminente lugar as figuras do Amadis e da sua pleiade heroica e amatória: Galaor, Florisando, Esplandião, Lisuarte da Grecia, Amadis da Grecia, Florisel, Oriana, Briolanja e Sardamira.

*
* *

Não tomando já como theatro as peças dialogaes dos cancioneiros provençaes, sirventeses, balladas e tenções satyricas e amorosas, que não sabemos se seriam recitadas por diversas personagens, que juntassem á dicção a mimica, escassos são os vestigios do theatro medieval, que poderemos apontar. Esses vestigios são testemunhos e referencias, não obras, nem fragmentos de obras. Outras litteraturas, como a francesa e a hespanhola, ostentam ainda hoje abundantes textos da forma liturgica do seu theatro medieval. Em Portugal, podemos com perfeita segurança affoitar que o theatro religioso de Gil Vicente, comediographo já do seculo

XVI, é que representa o theatro medievo, de mysterios e moralidades. Antes do monologo da *Visitação*, apenas teria havido em Portugal, quanto informam os vestigios debeis que possuimos, as grandes representações da Igreja, com seu cerimonial complicado e imponente, e em theatro profano os mômos e entremeses referidos em varios testemunhos.

No *Elucidario* de Fr. Joaquim de Santa Rosa Viterbo, contem-se uma passagem, abaixo reproduzida, em que ha referencias a dois bôbos, do tempo de D. Sancho I, de nomes Bonamis e Acompaniado que faziam arremedilhos: «No (anno) de 1193 El-Rei D. Sancho I com sua mulher, e filhos fizerão Doação de hum Casal, dos quatro que a corôa tinha em Canellas de Poyares do Douro, ao farçante ou bôbo, chamado Bonamis, e a seu irmão Aconpaniado, para elles e seus descendentes. E por Confirmação ou Rébora se diz: Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi, pro roboratione unum arremedillum». D. Affonso II confirmou esta doação de seu pae nos seguintes termos: «Ego Alffonsus secundus Dei gratia Portugaliæ Rex... roboro et confirmo vobis Bonamis, et comsuprinis vestris, filliis de Aconpaniado, Cartam Illam, quam Pater meus Rex Dommus Sancius bone memorie vobis fecit de illo casali, quod vobis dedid in villa, que vocatur Canelas» [1]. Havemos de confessar que este testemunho se refere a uma forma de theatro muito rudimentar, já pela epocha a que remonta, já pelos proprios termos em que está concebido.

No noticioso *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Rezende, ha algumas referencias a representações de mômos dos tempos immediatamente anteriores a Gil Vicente, que já é nomeado por Rezende na sua *Miscellanea*. O poeta Alvaro Barreto declara numas trovas a el-rei D. Affonso V:

---

[1] V. *Memorias para a historia das confirmações régias neste reino*, João Pedro Ribeiro, Lisboa, 1816, Doc. I.

Ruy de Sousa, que bem cabe
nesta terra em que somos,
por tal fazedor de momos,
qual ante nós se nam sabe,
Nam no podemos cheguar,
assy aja eu boa fym! (1)

Duarte de Brito, um dos mais fecundos e lamentosos poetas do *Cancioneiro*, refere-se numas trovas endereçadas a João Gomez da Ylha ás representações scenicas feitas por occasião do casamento da infanta D. Leonor, filha de D. Affonso V, com o imperador da Allemanha:

Eram vossos tempos autos
nas festas da imperatriz,
mas agora calar chyz
nam he tempo de crisautos. (2)

Duarte da Gama, o censor das «desordeens que aguora se costumam em Portugal», declara que:

Nom ha hy mays antremeses
no mundo onyversal
do que ha em Portugal
nos Portugueses. (3)

O que eram estas representações facilmente se deprehende, combinando os dados que Garcia de Rezende nos proporciona na sua *Chronica* e no seu *Cancioneiro,* acêrca dos mômos celebrados em Evora para festejar o casamento do filho de D. João II:

« E logo a terça feira seguinte houve na sala da madeira muito excellentes e singulares mômos reaes, tantos, tão ricos e galantes, com tanta novidade e differenças de entremeses,

---

(1) V. *Cancioneiro Geral,* ed. Kaussler, vol. I, pag. 276-7.
(2) V. Idem, vol. I, pag. 367.
(3) V. Idem, vol. II, pag. 514-5.

que creio que nunca outros taes foram vistos. Entre os quaes El-rei entrou primeiro para desafiar a justa que havia de manter com invenção e nome do Cavalleiro do Cirne, e veio com tanta riqueza e galantaria quanta no mundo podia ser.

Entrou pelas portas da sala com nove bateis grandes, em cada um seu mantedor, e os bateis mettidos em ondas do mar feitas de pano de linho e pintadas de maneira que parecia agua; com grande estrondo de artelharia que tirava, e trombetas, atabales, e menestris altos que tangiam, e com muitas gritas e alvoroços de muitos apitos de mestres, contra-mestres e marinheiros, vestidos de brocados e sedas com trajos de allemães, e os bateis cheios de tochas, e muitas velas douradas accesas com toldos de brocado, e muitas e ricas bandeiras.

E assi vinha uma náo á vela, cousa espantosa, com muitos homens dentro, e muitas bombardas, sem ninguem ver o artificio como andava, que era cousa maravilhosa. O toldo e toldos das gaveas de brocado, e as vellas de tafetá branco e roxo, a cordoada d'ouro e seda, e as ancoras douradas. E assi a náo como bateis com muitas vellas de cera douradas todas accesas, e as bandeiras e estandartes eram das armas d'El-Rei e da Princesa todas de damasco, e douradas; e vinham deante do batel d'El-Rei, que era o primeiro, sobre as ondas um muito grande e formoso cirne, com as pennas brancas e douradas, e após elle na prôa do batel vinha o seu cavalleiro, em pé, armado de ricas armas e guiado d'elle, e em nome d'El-Rei sahio com sua falla, e em joelhos deu á Princesa um breve conforme a sua tenção, que era querê-la servir nas festas do seu casamento, e sobre conclusão de amores desafiou para justas d'armas com oito mantedores a todos os que o contrario quizessem combater. E por rei d'armas, trombetas e officiaes para isso ordenados, se publicou em alta voz o breve e desafio com as condições das justas e grados d'ellas, assi para o que mais galante viésse á teia, como para quem melhor justasse.

E acabado, os bateis botaram pranchas fóra, e sahio El-Rei com seus riquissimos mômos, e a náo e bateis que enchiam toda a sala se sahiram com grandes gritos e estrondo de artelharia, trombetas e atabales, charamelas e sacabuxas, que parecia que a sala tremia e queria cahir em terra.

El-Rei dançou com a Princesa, e os seus mantedores com damas que tomaram; e logo veio o Duque com fidalgos de sua casa com outros riquissimos mômos.

E veio outro entremês muito grande em que vinham muitos mômos metidos em uma fortaleza entre uma rocha e mata de muitas verdes arvores, e dois grandes selvagens á porta com os quaes um homem d'armas pelejou e desbaratou, e cortou umas cadeias e cadeados que tinham cerradas as portas do castello, que logo fôram abertas, e por uma ponte levadiça sahiram muitos e mui ricos mômos, e em se abrindo as portas sahiram de dentro tantas perdizes vivas e outras aves, que toda a sala foi posta em revolta e cheia d'aves que andavam voando por ella até que as tomavam.

E sahido este grande e custoso entremês, veio outro em que vinham vinte fidalgos todos em trajo de peregrinos com bordões dourados nas mãos, e grandes ramaes de contas douradas ao pescoço, e seus chapeos com muitas imagens, todos com manteos que os cobriam até o joelho, de brocados, e por cima com remendos de veludo e setim, e dado seu breve deitaram os manteos, bordões, contas e chapeos no chão, e ficaram ricamente vestidos todos de rica chaparia, e os manteos e todo o mais tomavam moços da camara e reposteiros e chocarreiros quem mais podia, e valiam muito, que cada manteo tinha muitos covados de brocado. E assi viéram outros muitos e ricos mômos, que não digo, com singulares entremeses, riquezas, galantaria, e muitos com palavras e invenções d'ardileza acceitavam o desafio com as mesmas condições, e dançaram todos até ante-manhã, e foi tamanha festa que se não fôra vista de muitos que ao

presente são vivos, eu a não ousára escrever» ([1]). O mesmo escriptor nos dá informação das letras dessas justas, especie de divisas poeticas e galantes que designavam o papel attribuido a cada figurante. Assim quem representava o sol ostentava a seguinte letra ou *cimeira*:

Sobre todos rresplandece
my dolor,
porque es el qu'es mayor.

Outro que representava Jupiter:

Aqueste suele dar vida
al que mas servir se alha,
y vos al vuestro quita-lha ([2]).

Como se vê, o que de theatro se fez em Evora, em 1490, em tempo de el-rei D. João II, em pouco se resume: muito effeito scenico, vistosa scenographia, imprevistos artificios de magica e como unicos elementos litterarios as letras ou *cimeiras* e os *breves*, isto é, sómente aquelles dizeres que a galantaria e a bôa intelligencia dos mômos tornavam indispensaveis. De theatro, considerado como integral representação da realidade da vida, apenas os simulacros de combates cavalheirescos, que tambem já não eram a predominante caracteristica da vida portuguesa de então, na metropole. O elemento, que mais actualidade possuia, era a lucta com os selvagens, influencia já da expansão colonial. E se nós quizérmos fazer, ainda que conjecturalmente e sob reservas, uma distincção entre os significados dessas palavras, tão confundidas ordinariamente, proporemos a seguinte: *entremês* teria um sentido mais comprehensivo, designaria todo o

---

(1) V. Garcia de Rezende, *Chronica de El-rei D. João* II, ed. Mello de Azevedo, Lisbôa, 1902, 2.º vol., pag. 94-96.

(2) V. *Cancioneiro Geral*, vol. 3.º, pags. 233-4.

conjuncto de representações scenicas, todo o *intermezzo* theatral de determinado momento, de determinada solemnidade festiva; o *mômo* significaria o episodio particular, a acção comica, e varios eram os mômos que successivamente, numa mesma noite e com a mesma scenographia, se representavam. No termo entremês quereria assim significar-se mais a parte espectaculosa, e no mômo a parte episodica. Isto confirma a combinação das referencias coetaneas dessas exhibições. O *breve* era, afóra a *cimeira ou letra,* que terá sido talvez uma particularidade occasional dos entremezes de Evora, de 1490, era toda a elocução [1].

Dos Mysterios, essas longas composições liturgicas que chegavam a ter oitenta mil versos e cuja representação chegava a durar mais dum mês, não ha noticia entre nós, já o dissémos; é Gil Vicente quem nos seus *Autos* nos dá os primeiros exemplos de theatro religioso. Sómente houve, pois, durante a epocha medieval da litteratura portuguesa, os mômos escassamente dramaticos e, dentro dos templos, o cerimonial do culto, que produzia então como hoje formosas e ostentosas representações que, sem transcender os limites prefixados pelas normas do culto e sem chegar á vida propria de genero autonomo, nem por isso deixavam de possuir certo caracter theatral, com seu dialogo ainda que numa lingua morta, com seus trajos, alguma enscenação e um evidente proposito de ao vivo reconstituir perante o publico certa acção.

Garcia de Rezende ainda pôde referir-se a Gil Vicente, mas como introductor da pastoral dramatica, imitada de Encina:

---

[1] É um typico exemplo de *breve* a peça desse genero reproduzida por Garcia de Rezende, a pag. 157 do vol. 2.º do seu *Cancioneiro Geral,* sob o titulo de *Breue do conde de Vymioso d'um momo que fez sendo desavyndo, no quall levava por antremes huum anjo & huum diabo. & ho anjo deu esta cantigua a sua dama.* Segue-se uma prévia explicação em prosa e a annunciada cantiga.

E vimos singularmente
fazer representações
de estilo mui eloquente,
de mui novas invenções
e feitas por Gil Vicente;
elle foi o que inventou
isto ca, e o usou
com mais graça e mais doutrina,
posto que João del Enzina
o pastoril começou (1).

*

* *

Em materia de historia, a nossa litteratura medieval não foi menos abundante e substanciosa que em materia poetica, se nos reportarmos, como devemos, ao criterio historico da epocha e aos meios de acção disponiveis então. Convem accentuar que nos queremos referir sómente a trabalhos intencionalmente historicos, a registos de factos propositalmente feitos por seus auctores com a deliberada intenção de produzir historia. Com esta restricção, poderemos ainda distinguir na nossa historiographia medieval quatro formas ou maneiras: *a)* a dos chronicons; *b)* a das agiographias; *c)* a dos livros de linhagens; *d)* e a das chronicas. Facil é distribuir a productividade historiographica, que chegou até nós, por essas quatro alineas, para depois determinar as essenciaes caracteristicas de cada uma dellas:

a) — Chronicons: *Chronicon conimbricense* (fragmento do sec.° XII ou principio do sec.° XIII), *Chronica gothorum* (fragmento), *Chronicon complutense* (fragmento do fim

(1) V. *Miscellanea*, appensa á *Chronica*, vol. 3.°, pag. 199-200, ed. de 1902.

do seculo XIII), *Chronicon lamecense* (fragmento do seculo XIV), *Chronicon laurbanense* (fragmento do principio do seculo XII); *Breve Chronicon Alcobacense* (fragmento do seculo XIII), *Chronica breve do Archivo Nacional* (do seculo XIV);

b) — Agiographias e materia ecclesiastica: *S. Rudesindi Vita et Miracula* (sec.º XII), *Vita Sanctæ Senorinæ*, *Vita Sancti Geraldi, Vita S. Martini Sauriensis, Vita Tellonis Archidiaconis, Vita Sancti Theotoni, Exordium Monasterii S. Joannis de Tarouca, Indiculum fundationis Monasterii S. Vicentii, Translatio et Miracula S. Vincentii, Legenda Martyrum Marochii, Vita Sancti Antonii;*

c) — Livros de linhagens: *Livro velho* com um fragmento de outro nobiliario de epocha anterior, *Nobiliario do Collegio dos Nobres, Livro dos Linhagens do Conde D. Pedro;*

d) — Chronicas: *Chronicas breves e memorias avulsas de Santa Cruz de Coimbra, De expugnatione Scalabis, De expugnatione Olisiponis A. D. MCXLVII, Chronica do Condestabre, Chronica do infante D. Fernando* de D. Frei João Alvares; *Chronicas de D. Pedro I, D. Fernando e D. João I*, de Fernão Lopes; *Chronica de D. João I* (cont.), *Chronica do conde D. Pedro de Menezes e de Dom Duarte seu filho* e *Chronica da Conquista da Guiné*, por Gomes Eannes de Azurara.

Em maioria, os monumentos historicos enumerados na primeira alinea são em lingua latina, carecem portanto da essencial feição numa obra de arte litteraria nacional, a lingua, e não podem accusar os desvelos de forma e de expressão, que igualmente são tambem essenciaes; como composições historicas reduzem-se a uma tabella de ephemerides, seccamente ordenadas segundo o nexo chronologico. São, quando muito, uma collecção de apontamentos, em que se fixou a memoria dos acontecimentos, um repertorio de factos, tão

longe da complexidade exigente duma construcção historica como a sua barbara linguagem distava do dizer classico dum Tito Livio. A arte de narrar e descrever, a arte de ordenar e compôr, e a sciencia de apurar e criticar fontes não apparecem nelles, não se trahem pelo menor indicio. São, porêm, os primitivos embryões da nossa historiographia nacional, pois ao menos a particularidade de se occupar da mesma materia têm-na; e não foram sem utilidade, como peças tão vetustas, para cautelosa referencia de testemunho.

As agiographias eram já um progresso, porque são uma exposição seguida, são um todo, a biographia e os milagres dos santos ou os progressos da religião christã. A carencia da lingua nacional permanece, pois é ainda o latim a lingua preferida, numas peças porque a lingua nacional estando ainda numa atrazada phase de differenciação não podia ser considerada como instrumento litterario, noutras por aberta preferencia do latim por parte de seu auctor, como sendo uma lingua mais nobre que o cahotico romance plebeu e provadamente mais expressiva, até mais de accordo com a materia religiosa de taes escriptos. Essas agiographias carecem totalmente de espirito critico, são apologias do milagre e do sobrenatural, e occupam-se de materia ainda estranha ao quadro da historia nacional, por lhe ser, em alguns casos, anterior,

São os livros de linhagens que trazem a maior novidade da historiographia medieval. Foi essa novidade a de bosquejar um quadro generico da historia universal, desconhecido dos classicos que não julgavam condigna materia historica quanto antecedesse ou excedesse as suas evoluções nacionaes. Se Tacito, Cesar e Sallustio excederam na apparencia esses limites, quando se occuparam dos barbaros germanos, dos barbaros gauleses e dos barbaros numidas, foi para seguir ainda a expansão do povo romano. Não transcenderam as fronteiras da Italia, levados por quaesquer sentimentos de humana sympathia ou por alguma comprehen-

são da solidariedade e continuidade da civilização humana. Longe dum romano imperialista ou dum grego mais restrictamente cidadão tão amplos sentimentos. Foi a Igreja que aos homens trouxe esses sentimentos, foi ella que deu sentido e calôr á expressão humanidade, foi ella, em correspondencia, que creou a expressão de historia universal e foram os seus historiadores, como Eusebio e Orosio, que escorçaram os primeiros quadros de historia universal. Em Portugal fôram os nossos livros de linhagens os introductores dessa novidade, que não dá mais valôr critico a esses trabalhos, antes lh'o retira, mas que lhes attribue mais accentuada intenção historica.

Não vá suppôr-se que todos os livros de linhagens, conhecidos entre nós, são precedidos deste quadro. O *Livro Velho* e o fragmento de um outro que o acompanha, por alguns infundadamente considerado como uma segunda parte do mesmo, são apenas listas de nomes, núas de qualquer consideração por parte de seus auctores, que desse modo julgavam preencher cabalmente os fins uteis dessas linhagens. [1] Eram esses fins habilitar os nobres a exercer o seu direito de padroado, isto é, saber se era pertença sua tal ou tal fundação religiosa, da qual por isso haviam de receber dotes de casamento, prendas de cavallaria e comedorias; era o desejo de se conhecerem todos os graus de parentesco para evitar casamentos entre proximos em graus prohibidos pela Igreja; o direito de avoenga que dava a preferencia aos parentes na arrematação dos bens em bocca de venda; e finalmente a prosapia nobiliarchica, tanto do tempo. O terceiro nobiliario já é entresachado de alguns episodios, dos quaes é

---

(1) V. Alexandre Herculano, *Memoria sobre a origem provavel dos Livros de linhagens,* publ. nas *Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisbôa,* tomo 1.º, parte 1.ª, pag. 35, Lisboa, e a Introducção que precede a edição dos mesmos Livros de Linhagens, nos *Portugaliæ Monumenta Historica,* vol. I, fasc. II.

o principal a muito desenvolvida e bem movimentada descripção da batalha do Salado [1]; só o quarto tem mais desenvolvimento, nelle se exemplificando o alludido quadro de historia geral. Logo após o prologo, em que o Conde D. Pedro adduz sete utilidades em justificação do seu trabalho, começa a «linhagem dos homeens como uem de padre a filho des o começo do mundo e do que cada hun uiueo e de que uida foy e começa em Adam o primeiro homem que Deus fez quando formou o çeeo e a terra». [2] Este quadro alcança até meio do titulo VII, em que principia a materia portuguesa, e é organizado com um mixto de noções biblicas e de informações da historia phantastica da epocha, saltitando de paiz em paiz segundo uma poetica geographia. Não é sem significado este quadro, vasta genealogia que de geração em geração, de paiz em paiz, vem ligando os homens e os reis, fazendo do nexo historico um fio de parentesco; não é sem interesse porque traduz as noções que possuia um estudioso do seculo XIV — e até do seculo XIII, pois é provavel que este nobiliario seja obra de varios auctores, anteriores e posteriores ao Conde D. Pedro, de Barcellos. Não se perdêra a memoria de Roma, sob a forma de imperio. Os seus imperadores perseguidores do christianismo são lembrados por este linhagista erudito que citava Aristoteles em abono duma utopia de pacifica fraternidade: «Esto diz Aristotilles que sse os homeens ouuessem antressy amizade verdadeira nom averiam mester rreys nem justiças, ca amizade os faria viuer seguramente en o serviço de Deus.» [3] Ainda que aqui e acolá o esmalte algum episodio, o Livro de Linhagens, conhecido pelo do Conde D. Pedro, é predominantemente o que seu titulo e objectivos indicam: um

---

(1) V. *Portugaliæ Monumenta Historica*, vol. I, fasc.º 2.º, pag. 185-190.

(2) V. Idem, pag. 230.

(3) V. Ibidem.

nobiliario, lista de nomes acompanhados da rubrica explicativa sobre o grau de parentesco que os unem. Tanto dos livros de linhagens como dos laconicos chronicons se serviram com proveito os nossos antigos chronistas, sempre que se houveram de occupar dos nossos primeiros reis.

Da quarta alinea e principal agora diremos. Cabe a D. Duarte a gloria de haver creado, em 1434, o cargo de chronista-mór do Reino, que tradicionalmente andou ligado ao de guarda-mór do archivo da Torre do Tombo. Foi nelle provido, como ninguem ignora, Fernão Lopes. Este, o anonymo auctor da *Chronica do Condestavel* e Fr. João Alvares, auctor da chronica do *Infante Santo*, é que são verdadeiramente os creadores da historiographia nacional. Probidade na narrativa, escrupulo na escolha dos materiaes a aproveitar, methodo na ordenação delles, clareza e cuidados na composição estructural da sua obra, concentração da attenção num unico assumpto, e esse sabiamente escolhido; isso fizéram estes auctores em suas obras, primeiros monumentos da nossa historiographia. Evidentemente é muito grande a distancia entre um chronicon e a vida do condestavel, tal como a conta o seu anonymo auctor (1). A probidade em Azurara chegou ao ponto deste historiador passar ás partes de Africa, onde haviam decorrido os feitos que se propunha narrar; Fernão Lopes inquiria testemunhas e enjeitava por impro-

---

(1) Aproveitamos o ensejo para lembrar que a expressão *anonymo auctor* começa a perder o significado de *desconhecido auctor*, pois apesar de se não haver declarado, ha sólidos fundamentos para crer que o auctor da *Chronica do Condestavel* seja Fernão Lopes e que essa obra tenha sido composta entre os annos de 1431 e 1443. Sobre esta muito plausivel conjectura veja-se a introducção do sr. A. Braamcamp Freire á sua edição da *Chronica de D. João I*, 1.ª parte, Lisboa, 1915, e a nota lida em sessão de 4 de Março de 1915, da Academia das Sciencias, pelo sr. Francisco Maria Esteves Pereira, e publicada a pags. 380-389 do vol. IX do *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisbôa*, Lisboa, 1915.

vados os acontecimentos mal testemunhados. A documentação começa a ter papel na construcção historica, até então reduzida ao registo das tradições de memoria; e a linguagem, a principio o latim barbaro, torna-se instrumento litterario, estylo, mais simples e pittoresco em Fernão Lopes, mais pretensioso em Azurara, que se comprazia em ostentar erudição. O estylo do chronista dos Condes de Vianna mantem-se sempre a uma altura de digna gravidade, esmaltada de citações e ás vezes prejudicada pela tendencia para o que Herculano chamou «philosophar trivialidades». O que, porêm, cumpre fixar é que biographar circunstanciadamente uma grande figura nacional, ou fosse rei, ou fosse o Condestavel, o Infante Santo ou os Condes de Vianna, expondo os acontecimentos com logica, fazendo-os depender necessariamente de antecedentes proximos ou remotos e mostrando-no-los a desenrolar-se com sequencia quanto possivel exhaustiva, já era fazer historia. Um senão possue essa historiographia: um amôr dos pormenóres ás vezes tão vivo — forma extrema da probidade litteraria — que faz perder a noção de valor para a escolha desses pormenóres. Esse defeito não impedirá de se reconhecer que a historiographia seja, como o lyrismo provençal, um genero litterario copioso, e que a sua parte do seculo XV, pelo escrupulo de verdade da narração, pela linguagem já acurada em estylo, pelos assumptos, pela personalidade litteraria de seus auctores e até pela prioridade de alguns assumptos [1] seja a principal actividade

---

[1] O Visconde de Santarem lembrou no seu prefacio á edição da *Chronica da Conquista da Guiné*, de Paris, 1841, que esta obra é «o primeiro livro escripto por auctor europeu sobre os paizes situados na costa occidental d'Africa alêm do Cabo Bojador, e no qual se coordenárão pela primeira vez as relações de testemunhas contemporaneas dos esforços dos mais intrépidos navegantes portugueses que penetrárão no famoso mar *Tenebroso* dos Arabes»... V. *Opusculos e Esparsos*, Lisbôa, 1910, vol. 2.º, pag. 350.

litteraria da nossa edade média e mesmo o unico quinhão da cultura medieval que o quinhentismo herdará com proveito. Esse germen — que, convem não desconhecer, representa já uma tendencia precursora do renascimento do classicismo — fecundará e ha-de preparar no seculo dezaseis a magnifica galeria de chronistas da metropole e do ultramar.

A *Virtuosa Bemfeitoria* do Infante D. Pedro, Duque de Coimbra, é uma das obras mais demonstrativas da edade média. Ella revela que seu auctor recebêra, por estudo e leitura, a profunda influencia das letras e da philosophia classica e a encorporára em seu espirito tão intimamente que o mecanismo da sua intelligencia faz-se de modo differente do dum pensador caracteristicamente medieval. Alimentado de Aristoteles, de Plutarcho, de Cicero e sobre todos de Seneca, «que antre os moraes philosophos tem o principado», compôs o martyr de Alfarrobeira o seu curioso tratado de ethica. De Aristoteles recebeu a concepção metaphysica, dos moralistas classicos a disposição de austeridade severa e da sua fé christã o finalismo e a estimação de valores, que a philosophia aristotelica lhe explicava e que a moral estoica lhe ensinava como se alcançavam. O seu livro é um modelo de bôa composição, da mais logica estructura, dum equilibrio perfeito e sem igual em toda a productividade medieva. Denuncia carinhos de auctor que o pensamento português e a prosa portuguesa antes delle não conheceram. Facil seria, se a outra materia se não destinasse o presente volume, reduzir a *Virtuosa Bemfeitoria* a um eschema, que comprehenderia toda a sua materia. O infante D. Pedro, serenamente e firmemente, sem se perder em divagações nem accumular citações, diz-nos qual o objectivo da sua obra, justifica com três razões a sua utilidade, explica-nos philosophicamente e até etymologicamente o seu titulo; estabelece a differença entre beneficio e bemfeitoria; prevê as objecções e rebate-as uma por uma; classifica as varias categorias de bemfeitorias, e a todas analysa detidamente. Dentro de cada um dos seis

livros, a mesma organica estructura. Foi o infante uma consciencia já transformada por influencias extra-medievaes; foi bem um precursor da cultura classica, como moralista e escriptor. [1]

O *Leal Conselheiro*, do rei D. Duarte, que elle mesmo chamou o «abc da lealdade», é um monumento linguistico e um elucidativo escripto moralista, mas não é uma obra de arte. Filia-se nas mesmas correntes de pensamento e com o mesmo proposito da *Virtuosa bemfeitoria* se justifica; tem o mesmo equilibrio de composição, a mesma ordenada estructura, que accusa já capacidades de auctor, mas só por taes meritos seria obra de arte [2]. Iguaes observações se poderão fazer á cêrca do seu *Livro da Ensynança de bem cavalgar toda sella*, cujo assumpto D. Duarte soube tornar digno da sua penna philosophica, vendo nelle lições moraes.

Ha noticia de numerosas obras perdidas, redacções originaes e traducções livres, como na epocha se faziam. O sr. Th. Braga deu-nos um quantioso elencho dessas perdas [3].

*

* *

O conspecto, que acabamos de descrever e que melhor se completará com as lembranças que cada um conserva da nossa litteratura medieval, pois não podemos descer a ana-

---

[1] Não assim como doutrinario politico. V. *As theorias politicas medievaes no «Tratado da Virtuosa Bemfeitoria»*, sr. Prof. Manuel Paulo Merêa, na *Revista de Historia*, vol. 8.º, Lisbôa, 1919, pags. 5-21.

[2] V. a edição de F. I. Roquete, prefaciada pelo 2.º Visconde de Santarem, Paris, 1842. No mesmo volume se comprehende a *Ensynança de bem cavalgar toda sella*.

[3] V. *Edade Media*, Porto, 1909, pags. 507-8. — A Academia das Sciencias publicou em 1918 um monumento medievo, até então inedito, o *Livro da Montaria*, de D. João I, sob a direcção do sr. F. M. Esteves Pereira.

lyses minuciosas e a exemplificações, mostrará que esta esthetica era em extremo rudimentar, barbara e grosseira, hesitante e imperfeita e mais do que insufficiente para traduzir as novas aspirações e os altos ideaes, o delicado gosto e abundante cabedal de ideas geraes, que enchiam a alma e a intelligencia dum homem do seculo XVI. A esta parca litteratura succedeu a *litteratura classica*, designação com que se pretende genericamente designar toda a creação litteraria que decorre do seculo XVI ao romantismo, por se inspirar da imitação das velhas litteraturas hellenica e latina — em Portugal desde Gil Vicente a Garrett, ou episodicamente desde a representação do *Monologo do Vaqueiro* á publicação do *Camões*. Tomamos Gil Vicente como pioneiro do gosto classico, apesar do muito de medievalismo que na sua dramaturgia se contém, porque é um imitador do classicismo, Juan del Encina, quem lhe dá a suggestão inicial. Esta litteratura apparentemente, quando executada inintelligentemente ou desacompanhada de outros phenomenos, veio transportar para outra parte longinqua e muito fóra da tradição litteraria dos paizes, o centro de attenção dos espiritos, a base esthetica das litteraturas novo-latinas, mas verdadeiramente o que essa imitação de gregos e romanos veio trazer foi a expressão ampla ás novas aspirações do espirito humano, que já não podiam caber na exhausta litteratura medieval. Á confusa indifferenciação de generos da edade media vinha ella oppôr uma extrema variedade de generos bem extremamente caracterizados, já exemplificados por uma vasta galeria de obras que iam do talento ao génio, todos com sua theoria regulada; á forma inculta e perplexa oppunha o estylo fixado por essas mesmas obras-primas de modelo, e o amor da forma, como essencial condição da obra de arte; á monotona versificação medieval oppunha essa variedade grande de metros que nos classicos se admira. Não se poderia, sem as mais amplas consequencias, fazer o paralello entre as canções de gesta e os poemas

homericos e a *Encida*, entre os chronicons e Herodoto, Thucydides ou Tacito, entre Horacio e os trovadores medievaes. A maior dessas consequencias foi a imitação e a entrada das litteraturas romanicas, mal desembaraçadas das vestes confusas e pobres do medievalismo, numa éra em que seguiram por novos trilhos.

Essa entrada em novo trilho, na historia litteraria portuguesa, deveu-se á causa proxima da suggestão de Juan del Encina sobre Gil Vicente e dos italianos e castelhanos sobre Sá de Miranda. O movimento reformador de Castella é já um movimento de repercussão, que só na Italia fôra original, porque só na Italia algumas causas se verificaram. A importação do novo mundo de idéas e sentimentos — que em Italia, Sá de Miranda assimilára — e o avultar do raro veio de cultura classica, que já entre nós anteriormente corria, produziram o facil triumpho do novo ideal litterario. Não será, por isso, inopportuno desenhar rapidamente a génese dessa intensa renovação operada na Italia e apontar o leito desse fino veio nacional.

A evolução politica da peninsula italica fizéra-se em sentido inverso do que observamos nas outras principaes unidades politicas da Europa. Nestas triumphou a realeza absoluta, em meio do antagonismo das classes. Pela primeira vez depois da ruina do imperio romano apparece, expressa e realizada, a idéa de Estado, com seu proprio machinismo administrativo, para si reservando todas as prerogativas soberanas e igualando perante si, sob a mesma dependencia, todas as classes sociaes. É claro que não foi sem grande resistencia das classes prejudicadas que os reis conseguiram fundar a sua realeza absoluta. Para unificar em suas mãos o territorio e tambem nellas centralizar todos os poderes, tivéram de vencer os obstaculos das immunidades da nobreza feudal e do clero, ajudando-se do descontentamento do terceiro estado. Restringindo privilegios e appoiando-se no povo — cujas liberdades provisoriamente

fomentavam por meio da concessão de foraes ou da libertação das communas e da convocação repetida das côrtes geraes—os reis crearam uma forma intermedia para passarem da maxima descentralização feudal da edade média ao absolutismo a que aspiravam: a monarchia representativa. Mas as immunidades fôram postergadas, as proprias liberdades populares foram coarctadas por já desnecessarias e o monarchismo absoluto pôde emfim triumphar: na França com Luiz XI; na Hespanha com Fernando de Aragão e Izabel de Castella; na Inglaterra com os Tudores, desde Henrique VII; na Allemanha com Maximiliano I; em Portugal com D. João II. Só em Italia se não effectuou essa centralização, já porque era muito fragmentaria a divisão politica daquella peninsula, já porque a sua evolução historica foi sempre muito perturbada pela invasão estrangeira, que tem feito da peninsula italica, como da Belgica, um campo de batalha da Europa.

Dominava então na Italia um sentimento que a antiguidade não conhecêra, o culto egotista da individualidade. Pretendeu Guizot que fôra esse sentimento da livre personalidade uma novidade moral trazida pelos barbaros invasores [1]. Assim poderá ter sido, pois em ser muito dominada pelo individual egoismo infrene dos nobres se caracteriza a edade média em opposição ao mundo romano, que disso só conheceu umas rapidas manifestações na passagem da republica para o imperio por meio dos triumviratos e ainda sob a ordinaria forma de ambição politica, que é de todos os tempos. Poderá ser: mas o que para uma bôa intelligencia cumpre distinguir é o conteúdo de cada palavra: individualismo e culto da individualidade. Individualismo é a disposição moral que consiste em não reconhecer ainda a solidariedade dos laços sociaes e só cuidar de exercer o interesseiro

---

(1) V. *Historia da civilização na Europa*, 2.ª lição.

egoismo pessoal; cabe em muitas almas ao mesmo tempo, das mais vulgares, e todas o podem exercer de semelhante modo, como o exercem os rudes camponeses que só das suas immediatas necessidades e conveniencias se preoccupam. Culto da individualidade é o desejo de desenvolver amplamente, em todas as suas zonas, uma alma e de lhe imprimir um sentido original, prepondo aos interesses collectivos esse desvelo de ser soberanamente e originalmente uma alma bem individualizada, differencialmente bem caracteristica. Esta forma de egoismo, que consiste em procurar oppôr ás acções do mundo externo reacções volitivas, affectivas e intellectuaes muito pessoaes, de modo nenhum vulgares, de modo nenhum resignadas aos baixos interesses quotidianos, e em seu desvelado cultivo e livre expansão se acurar, já não é um estadio psychologico inferior, antes implica delicadeza e cultura espirituaes não triviaes. Ella existiu principalmente em Italia, fomentada pelo seu estado social, com suas luctas intestinas, com as ambições despertadas pelo regimen de tyrannia aberto ao primeiro audacioso e com a defeza astuciosa a que obrigava os individuos não favorecidos do poder, mas por elle perseguidos. (1) Tal feição dos caracteres, se foi um obice poderoso á centralização monarchica, foi muito determinante factor no grande phenomeno da renascença. (2) Esse culto da individualidade produziu umas vezes o amoralismo e o cynismo (3), outras o cosmopo-

---

(1) V. *De Dante à l'Aretin*, Lefebvre de Saint Ogan, Paris, e *Lorenzino de' Medici e il tirannicidio nel Rinascimento*, F. Martini, Florença, 1882.

(2) Tão poderoso factor elle foi, que desde que Burckhardt o pôs em relevo na sua celebre obra *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, trad. fr. em 2 vols., a interpretação deste grande movimento soffreu um impulso consideravel.

(3) V. *Esquisse Psychologique des Peuples européens*, A. Fouillée. « Grâce au culte renaissant de la Nature, au culte naissant de la Science, au développement parallèle de l'individualisme, la faculté de raisonner

litismo [1], outras o amor apaixonado da belleza, da belleza formal sobretudo, [2] outras essa vasta receptividade que tornava os espiritos genericamente curiosos de todos os ramos do saber e para muitos delles genialmente dotados. O amôr da natureza, a ambição da gloria, o exercicio do sarcasmo caustico como profissão e força social, perante o qual a satyra antiga e medieval é uma innocente maledicencia, tivéram um pujante desenvolvimento no espirito italiano dessa epocha. A grande obra da Renascença italiana deve-se mais a uma pleiade de homens de genio, de espirito plurilateral, excepcionalmente e multimodamente comprehensivo do que ao esforço collectivo dum povo. [3] Ás pessoas tambem, individualmente, se tributaram as maiores honras, até se lhes relevando o seu amoralismo. Era o que o papa Paulo III exprimia, affirmando que os homens do merito de Cellini estavam acima das leis.

Uma das primeiras consequencias deste cultivo da individualidade foi o vivo interesse por quanto respeitava ao homem, o qual fóra da theologia e da litteratura christã encontrava uma nova via a trilhar: a observação de si proprio. Tal descoberta, apparentemente tão banal mas de tão largo alcance, estivéra o mysticismo a ponto de a fazer, mas disso o impedira o proposito escravizante que o dominava, de vigiar que o espirito não sahisse da unica materia que se lhe

---

sur les causes et les effets remplaça celle de juger la valeur de la conduite », pag. 77.

[1] V. *The Renaissance in Italy*, Symonds, Londres, principalmente o 2.º vol., *The Revival of The Learning*.

[2] V. Burchkardt, ob. cit. V. tambem as vivas descripções de H. Taine na sua *Philosophie de l'art*.

[3] V. « The work achieved by Italy for the world in that age was less the work of a nation than that of men of power, less the collective and spontaneous triumph of a puissant people than the aggregate of individual efforts animated by an soul of the free activity, a common striving after name, » V. Symonds, ob. cit., tomo 2.º

permittia para meditação. Foi essa descoberta que constituiu o *humanismo*, que é assim não uma simples tendencia litteraria, mas o subito rasgar de horizontes novos ao espirito soffrego, horizontes não menos vastos que os novos continentes e novos ceus que á humanidade deslumbrada revelavam os navegadores portugueses e hespanhoes. [1] Era uma nova concepção da vida e do mundo que surgia: o homem no novo systema geral do mundo subalternizava-se, mas pela razão outra soberania adquiria; e o mundo, agora mais largo, era explicavel de outro modo, organizando-se em systemas as conclusões dos descobrimentos maritimos e os progressos das sciencias. Os portugueses, dirigidos sempre por um solido criterio scientifico por elles mesmos creado, [2] revelaram as ilhas do Atlantico central e meridional e toda a costa occidental do continente africano; Bartholomeu Dias descobre o limite austral desse continente; Vasco da Gama descobre o caminho maritimo para a India; Colombo e Alvares Cabral descobrem o novo mundo; ainda portugueses descobrem territorios da America do Norte e penetram pela primeira vez na christã Abyssinia, na China e no Japão; Magalhães emprehende a sua viagem de circumnavegação. Aluia de vez o systema das espheras de Aristoteles e a restricta geographia hellenica. Tycho-Brahé propõe o seu systema do sol como centro das orbitas planetarias, excepto a da terra, em torno da qual ainda o mesmo sol subalternamente girava. Era comtudo um passo consideravel para o radical heliocentrismo de Copernico. [3] Kepler descobre a forma das orbitas dos planetas e formúla as leis do seu movimento [4], e

---

[1] V. *Histoire de la philosophie moderne*, Harald Höffding, 1.º vol., trad. franc. Paris, 1908, 2.ª ed.

[2] V. *L'Astronomie nautique au Portugal à l'époque des découvertes*, Joaquim Bensaude, Berna, 1912.

[3] V. *De orbium coelestium revolutionibus libri IV*, Nuremberg, 1543

[4] V. *Astronomia Nova*, Praga, 1609.

mais tarde Galileo revela o duplo movimento da terra por meio de telescopio de sua invenção, descobre os satellites de Jupiter e determina a lei das revoluções desses satellites. Leonardo de Vinci e Frascator fazem notaveis progressos em physica, optica e mecanica; Viète applica a algebra á geometria; Napier inventa os logarithmos; Vésale funda a anatomia humana; Miguel Servedo, Realdo Colombo e André Cisalpino descobrem a circulação do sangue; Pietro Pomponazzi e Nicolo Machiavel encetam a philosophia psychologica.

Outras causas, de diverso alcance, operaram tambem de modo determinante. Mais viva que noutra parte era em Italia a tradição classica, em Italia, que fôra berço da civilização romana, ainda muito povoada de ruinas evocadoras, e onde, sob o nome de grande Grecia, florescera um importante fóco da cultura hellenica. Para Italia tambem emigraram os grammaticos e eruditos do imperio romano do Oriente, quando os turcos definitivamente o conquistaram [1]. Deve-se a Barlaam, Leoncio Pilatos, a Dante, Petrarcha e Boccacio, o impulso inicial em favor do gosto das letras classicas, para o qual no seculo XV grandemente contribuiu o ensino de Jorge Gemistho, deputado ao concilio de Florença, que ahi se estabeleceu, attrahido pela munificencia de Cosme de Medicis, e fundou a Academia Platonica. Bessarionte, tambem grego, continúa a sua iniciativa, oppondo o seu ensino do platonismo ao do aristotelismo doutros gregos, como Gennadio, Theodoro de Gaza, conquistando grande numero de adeptos. Marsilio Ficino traduz Platão e ensina-o do pulpito, prégando-o como doutrina religiosa. Eruditos como Aurispa,

---

(1) Faz falta uma monographia em que pormenorizadamente se estude este movimento migratório dos eruditos, grammaticos e philosophos de Constantinopla para o interior da Europa no fim do seculo XV. De ordinario esta causa do renascimento da cultura classica é mais apontada do que exemplificada e demonstrada.

Guarini e Filelfo, que na propaganda e ensino das letras classicas vivamente se haviam empenhado, tornam-se credores de summa gratidão, pois foram elles, no dizer de Francesco De Sanctis, os Colombos deste mundo novo ([1]). Fundam-se academias e os homens de letras reunem-se em verdadeiras côrtes litterarias, sob o generoso patrocinio de Nicolau V, Pio II, Julio II, Leão X, Paulo III, Affonso o Magnanimo, Cosme de Medicis, Lourenço o Magnifico e os duques de Este ([2]). A imprensa, recem-descoberta, é posta ao serviço deste renascimento e começam a apparecer edições dos classicos gregos e latinos. Os effeitos deste facto nunca serão demasiado encarecidos; por um lado a facil e larga divulgação, por outro lado o apparecimento de novas formas de actividade intellectual, restituição de textos, commentarios e exegéses, e o avido alvoroço com que os estudiosos se lançaram á busca de manuscriptos, pois cada achado era uma nova porta de entrada que se abria para esse novo mundo. «O mundo greco-latino apresenta-se ás imaginações como uma especie de Pompeia, que todos querem visitar e estudar.» ([3]) Desse movimento de restauração nasce a nobre critica literaria, a principio no secundario papel de cotejo textual e de exegése explicativa, logo se erguendo a uma autonomia condigna, com Th. Morus, Erasmo, Lipsio e Boccalini, Machiavelli, Vasari e Sassetti. A funcção de traductor transforma-se, restringindo-se a licenciosa liberdade de adulterar de que na edade média gozára, mas ganhando em

---

([1]) V. *Storia della Letteratura Italiana*, De Sanctis, 1.º vol., Milão, 1912, pag. 289.

([2]) Como já observámos a respeito da emigração dos eruditos byzantinos, tambem é para estranhar que ainda não haja uma obra bem documentada, em que se evidenciasse e medisse a parte que cabe á protecção dos papas e dos nobres no renascimento intellectual do seculo XVI.

([3]) V. *Storia della Letteratura Italiana*, Francesco De Sanctis, pag. 289, 1.º vol.

escrupulos e rigor; assim fizeram traducções de Virgilio, Ovidio e Tacito, os italianos Annibal Caro, Giovanni Andrea dell'Anguillara e Bernardo Davanzati. E os primeiros ensaios de obras originaes que tentam renovar esse ideal classico apparecem com Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Angelo Poliziano, Mateo Maria Boiardo, Ariosto, Pulci, Alberti, Bembo e Sannazaro. Estava fundada uma litteratura, que achára a complexa e eloquente expressão que o espirito enriquecido de ideaes novos em vão procuraria exercer nos moldes, já nesse tempo obsoletos, da litteratura medieval. (1)

Vê-se, pois, que humanismo e renascimento das lettras classicas foram phenomenos diversos, antes de se haverem conjugado. Grande era já o passo dado pelo humanismo, que ao homem interior descobrira e sobre elle fizera convergir

---

(1) Mais duma vez tem sido defendida a opinião de que a renascença litteraria veio fazer abortar a litteratura medieval quando esta se mostrava ainda vigorosa e de que esse movimento humanistico viéra desnacionalizar a cultura dos paizes. Esta these tem sido vigorosamente rebatida por toda a parte com a eloquencia dos factos e sua justa interpretação. Veio depois a opinião de na litteratura medieval termos maiores bellezas que admirar ou pelo menos iguaes ás que nos proporciona a epocha dominada pela imitação dos classicos, opinião que é verdadeiramente um prejuizo. O sr. Th. Braga em todas as suas obras de historia litteraria e o sr. H. Raposo na sua these *Sentido do Humanismo*, Coimbra, 1914, mostram perfilhar tal opinião que já hoje cremos pouco defensavel. Geralmente é essa opinião determinada por sentimentos politicos, que fazem da idade média a epocha do puro nacionalismo, e ainda por influencia dos philologos. Em França foi ella vivamente impugnada por Brunetière, o critico mais denodamente paladino do classicismo que alli houve. Por essa impugnação começou aquelle escriptor a sua carreira de critico em 1879, por meio do artigo *L'érudition contemporaine et la littérature française du moyen âge*, que grandes protestos suscitou da parte dos philologos. Brunetière apenas respondeu no anno seguinte a Auguste Boucherie, director da *Revue des Langues Romanes*. Bom seria que as razões adduzidas pelo grande critico fossem divulgadas e apreciadas tambem em Portugal.

as attenções e que aos espiritos enriquecera de concepções novas, que transformavam por completo a sua visão moral e metaphysica, quando a Renascença surgiu, só vindo dar expressão artistica ao mundo revolto de novos sentimentos e concepções que combatiam a intelligencia dos seculos XV e XVI. Duas ricas litteraturas, até então muito mal conhecidas, e toda uma philosophia grandemente ignorada surgiam de repente complexas e opulentas. Logo começou a imitação. Mas, convem desde já esclarecer com vigôr, esta imitação não foi mais do que uma phase de iniciação. Como o espirito do humanismo tinha movimento proprio, seu progressivo evoluir, cumpria insuflar vida e movimento a essas imitações de mortas litteraturas, com que se propunham dar-lhe expressão. Era tambem necessario que essas litteraturas neo-classicas evoluissem de vida propria, de si tomassem consciente posse, de forma que os modelos de Grecia e Roma exercessem não uma esmagadora tyrannia, mas só a permanente suggestão do seu equillibrio, da sua consciente e experiente perfeição. Dentro da conformação — bem ampla, mas bem definida tambem — que o Renascimento dava ás litteraturas, urgia achar a autonomia, crear uma critica, continuar uma tradição, e a seguir á tragedia, á comedia, ao lyrismo, á epopêa, de gregos e romanos, fazer accrescer de inventiva propria uma nova tragedia, uma nova comedia, um novo lyrismo, uma nova epopêa, que aproveitassem da lição dos classicos, mas que com originalidade os continuassem.

Só as litteraturas, que tal conseguiram, chegaram realmente a executar cabalmente o novo ideal classico e a crear nova belleza, sua propria. Na conclusão desta obra diligenciamos apurar em que medida attingiu a nossa litteratura o cumprimento deste programma — se alguma vez em lingua portuguesa se objectivou esse programma.

*

CAPITULO I

GIL VICENTE

Quando na noite de 7 de Junho de 1502 Gil Vicente, caracterizado de pastor, aos repellões, irrompeu pela camara da rainha D. Maria, doente do nascimento de D. João, futuro rei, terceiro do nome, para lhe recitar o monologo da *Visitação*, o poeta quinhentista lançou a base de uma instituição nova: o theatro português. Com o seguimento da sua obra fecunda veio a merecer dos seus pósteros o nome de creador do theatro português. Neste primeiro capitulo do nosso trabalho vamos, antes de segundo o nosso processo critico historiar a evolução artistica do comediographo, diligenciar discernir os elementos proprios e alheios da construcção vicentina, limitando assim, mas precisando e aclarando a creação, que ao notavel lyrico se attribue.

O genero dramatico é um genero, de tom variado como todos os outros generos litterarios, grave ou serio, tragico, comico e mixto, em que ainda como em todos se busca reconstituir uma parcella da vida, porêm por meio duma representação quanto possivel integral, como em nenhum outro genero. O dramaturgo tem ao seu dispôr muitos meios representativos para o seu objectivo: personagens, seu dialogo, seus trajos, movimentos e gestos, sua expressão physionomica, scenario adequado, ao vivo tudo visto e ouvido para attingir a resurreição duma parcela de vida moral. Mas póde

dizer-se que a caracteristica differencial e typica do theatro é o dialógo vivo e que o theatro nasceu, quando se empregou o dialogo vivo como meio de resurreição artistica perante espectadores. Todo o restante aperfeiçoamento technico nada mais é que consequencia da evolução do proprio meio litterario do dialogo. Assim considerando a expressão theatro, perguntaremos que havia de theatro em Portugal e no estrangeiro, principalmente em Hespanha, ao tempo da entrada graciosa e ao mesmo tempo genial dum poeta comico pela camara da rainha D. Maria, segunda esposa de D. Manuel I? Ou, tornando mais explicita a nossa curiosidade: em que medida continuava Gil Vicente uma tradição nacional, antiga ou recente, e em que medida obedecia a uma estranha suggestão?

Quaes são os muito tenues vestigios de actividade dramatica em Portugal durante a edade média, que de segurança hoje conhecemos — já na *Introducção* dissémos. Se mais não fôram realmente, pois é justo estabelecer differença entre a realidade que vivamente decorreu e a imagem que della creámos com as incompletas informações proporcionadas pela historia, se mais não fôram, havemos de confessar que muito pequena base tinha, dentro de fronteiras, o nosso poeta para assentar a sua obra. De além fronteiras lhe veio a principal suggestão, da vizinha Hespanha, que viria a ser uma das grandes patrias do génio dramatico.

Já no seculo XV a Hespanha tinha algum theatro. Na Catalunha, mesmo no seculo XIV, se representavam algumas obras de caracter liturgico; mas estas de certo não chegaram ao conhecimento de Gil Vicente — e o nosso objectivo é reconstituir as influencias que provavelmente se hajam exercido no espirito do auctor da *Ignez Pereira* e não esboçar um quadro geral do primitivo theatro hespanhol. Do drama liturgico de Castella tambem ha vestigios, mas menores.

É Gomez Manrique (1412-1491?) que ensaia o theatro profano para festejar o nascimento dum irmão do rei Henrique IV, com uma peça na qual é attribuido á infanta Izabel

o papel duma das musas, particularidade que accusa já certa tendencia classica. Torres Naharro e Juan del Encina é que são verdadeiramente os fundadores do theatro hespanhol. O primeiro, cujas datas de nascimento e morte se ignoram, representou em Italia as suas peças. Publicadas sob o titulo geral de *Propaladia*, em 1517, quando já ia adiantada a carreira litteraria de Gil Vicente e não havendo probabilidade de antes dessa data chegarem ao conhecimento do nosso dramaturgo, não é legitimo attribuir lhe qualquer influencia sobre o auctor de *Ignez Pereira*. Vêm-nos confirmar nesta opinião, a que somos levados por considerações externas de chronologia, os dados da propria analyse intrinseca das obras contidas na *Propaladia*. Torres Naharro divide as suas peças em cinco actos, que denomina jornadas; fixa o numero das suas personagens entre seis e doze, ainda que na *Tinellaria* fizesse grupar vinte figurantes: classifica o drama em duas categorias, a *comedia de noticia* e a *comedia de phantasia;* cada peça sua abre com um introito, em que se pede ao publico attenção e indulgencia e se apresenta um pequeno resumo da intriga — caracteres estes que se não verificam no theatro vicentino (¹). Ao segundo dramaturgo alludido,

---

(¹) Fallando de Torres Naharro occorre-nos dizer que elle é auctor dum drama allegorico intitulado *Comedia Trofea,* que tem por assumpto os feitos da epocha do nosso rei, D. Manuel I. Menéndez y Pelayo no seu estudo sobre *Bartolomé de Torres Naharro y su Propaladia*, reproduzido na 3.ª serie dos *Estudios de Critica Literária*, Madrid, 1900, versou este problema da influencia de Naharro sobre Gil Vicente, apontando dois pontos concretos: um artificio metrico, combinação dos versos da arte maior com o seu hemistichio, que o poeta português empregou no *Breve Summario da Historia de Deus* e no *Auto da Feira;* e uma suggestão da *Aquilara* de Naharro sobre a *Comedia do viuvo*, de Gil Vicente. Versaremos em artigo especial esta materia, bem discutivel ainda, para a qual nos chamou a attenção o sr. Prof. Georges Cirot no artigo gentilissimo e profundo que dedicou á 1.ª edição desta obra na *Revue Critique*, Paris, 1.º de agosto de 1921, pags. 288-292.

Juan del Encina (1469-1533?) é que Gil Vicente deveu indiscutivelmente as primeiras suggestões.

Do theatro de Encina, hoje reduzido a quatorze peças, presume-se que as eclogas representadas perante os duques de Alba, em Alba de Tormes, o fossem em 1492, e a setima e oitava, que Ticknor pretendia fossem partes da mesma obra, sabe-se que foram representadas respectivamente em 1494 e 1495. É portanto a maioria do theatro conhecido de Encina anterior á estreia litteraria de Gil Vicente. Essas quatorze peças, posto que constituam um espolio muito reduzido, bastam para attestar uma evolução artistica e para muito lucidamente caracterizar uma physionomia litteraria. Começou Encina por autos religiosos, celebrados pelo Natal ou outras datas religiosas, nas quaes se discorria apologeticamente sobre certos mysterios da religião, Natal, Paixão, Resurreição e em que as personagens, ordinariamente pastores, concluem por entoar um vilancico de edificação religiosa umas vezes, de lisonja cortezã para com os duques de Alba, outras vezes. Nessas eclogas de devoção ha o elemento sobrenatural, representado pela apparição dum anjo, que dialoga com as personagens humanas. A sexta ecloga é já, embryonariamente, uma ecloga de costumes, porque ao mesmo tempo que nos reproduz o discorrer dos pastores sobre a Quaresma no-los apresenta ceando e folgando confraternalmente.

O mesmo se poderá dizer da seguinte, que Ticknor dizia ser sua continuação. Mais pronunciadamente se faz pintura de costumes na ecloga oitava, em que quatro pastores despreoccupadamente conversam do tempo e das chuvas grossas que cahem e da morte dum sachristão, quando um anjo — persistencia do maravilhoso christão — lhes vem annunciar o nascimento do Salvador, que todos vão visitar e adorar; ha portanto uma mistura de elementos profanos e religiosos. Desde então o vilancico final, nas primeiras obrigado, quasi desapparece. Da nona em diante accentua-se o

predominio dos elementos profanos. Esta nona ecloga, a mais estimada dentre o theatro de Encina, é a narração dum caso de amor desgraçado, pois termina por um suicidio. O lyrismo toma azas e sóbe de inspiração, o desenvolvimento da peça proporciona-se ás necessidades do assumpto, os metros variam. A ecloga undécima narra um episodio entre pastores que vendiam no mercado e uns estudantes que os molestam; é um caso do tempo, que se narra, em plena independencia, e que assim affirma a adolescencia do espirito de Encina, já alforriado da tutela religiosa, sob que nascêra a sua inspiração dramatica.

Na ecloga de *Plácida y Vitoriano,* em que já figuram nove personagens, narra-se outro caso de amor, que seria fatalmente desgraçado — se não fosse a benefica intervenção de Venus e Mercurio que resuscitam e restituem a Victoriano a sua bem amada Placida; portanto já não ha simples autonomia do maravilhoso christão, ha preferencia pelo maravilhoso pagão e até reducção do recato. Em *Christino e Phebêa* o passo é mais ousado: é o Deus do amôr, por mediação duma nympha sua mensageira, quem vence as almas de dois ermitães, que, havendo-se consagrado ao serviço de Deus, o abandonam para regressarem á vida solta do seculo e do amor.

Estavam, pois, já dados por Juan del Encina os passos mais ousados na creação do theatro peninsular, quando Gil Vicente fez a sua estreia em 1502: nascêra o genero dramatico de envolta com a liturgia catholica, sob os auspicios do mecenatismo dos Duques de Alba e depois do principe D. João; das suas faixas infantis se fôra desprendendo para ser um pouco theatro de costumes — simples conversas de pastores por emquanto —; já lançara mão do maravilhoso mythologico e até ousara tratar themas de amôr com liberdade, não só livremente os narrando, mas affoitamente lhes pospondo as coisas divinaes. Estes mesmos passos rapidamente percorre Gil Vicente, com a firmeza e decisão rapida

de quem segue trilho já conhecido, e chegado á phase ultima, creada por Juan del Encina, alarga-se não só em comprehensão de limites, mas tambem em expressão, seguindo o proprio movimento do genero e as proprias sollicitações do seu talento litterario.

Historiando a evolução do theatro vicentino melhor se destacará a parte que nesse theatro ultrapassou os prodromos lançados por esse Encina que, convem não esquecer, os proprios contemporaneos de Gil Vicente tivéram como seu antecessor:

> «E vimos singularmente
> fazer representações
> de estilo mui eloquente,
> de mui novas invenções
> e feitas por Gil Vicente;
> elle foi o que inventou
> isto cá, e o usou
> com mais graça e mais doutrina,
> posto que João del Enzina
> o pastoril começou» [1].

---

[1] V. *Miscellanea,* Garcia de Rezende no 3.º vol. da *Chronica de D. João II,* pag. 199-200, ed. de 1902.

Muito pouco se sabe da vida de Gil Vicente. Poderia ter nascido nos annos de 1470 e 1475, data que arbitrariamente lhe foi fixada pela sua declaração de ser velho, *vizinho da morte,* em 1531, numa carta a D. João III; o sr. Braamcamp Freire, num estudo notavel publicado no 6.º volume da *Revista de Historia,* propõe sob reserva o anno de 1460 para data do nascimento. Tambem se não sabe a sua naturalidade: das suas obras apenas se conclue que muito bem conhecia e prezava a provincia da Beira, como primeiramente notou o sr. Aubrey Bell. Gil Vicente foi pessoa muito acceita na côrte, acceitação que terá tido bôa parte nos seus triumphos dramaticos e que derivaria dos cargos de ourives da rainha D. Leonor, viuva do rei D. João II, e de mestre da balança da Casa da Moeda, de Lisbôa. Ignora-se como e quando entrou para o serviço da *rainha velha;* para a Casa da Moeda entrou em 1513, segundo carta regia ainda existente, cujo apparecimento veio de vez

1.ª PHASE

(1502-1508)

Começou Gil Vicente em 1502 a sua carreira dramatica pelo monologo da *Visitação*. Trajado e caracterizado de pastor, entrou de surpresa na camara da rainha D. Maria, doente do parto do principe D. João, futuro rei, terceiro do nome—liberdade em parte explicavel pelo seu cargo de ourives da *rainha velha*. Ahi saudou a rainha graciosamente, fingindo-se deslumbrado da opulencia da camara e, chamando uns companheiros, offereceu uns presentes que elles traziam. No Natal seguinte, em lingua castelhana como o primeiro monologo, fez representar o *Auto Pastoril Castelhano*, muito no gosto de Encina, em que ainda se reconhecem as hesitações de quem tenta um genero novo. Já tem dialogo, mas ainda

---

confirmar a identificação do poeta e do ourives, por ter no alto a cota seguinte lançada por mão contemporanea: *Gil Vicente trovador, mestre da balança.*

São poucas as datas positivas conhecidas na sua biographia. Em 1509 é nomeado vedor dos trabalhos de ourivesaria para o Convento de Thomar e mosteiro de Nossa Senhora de Belem. Em 1512 é eleito para a Casa dos Vinte e Quatro e delegado dos mesteiraes junto da vereação de Lisboa. Em 1513 é nomeado mestre da balança da Casa da Moeda, de Lisboa.

A sua estreia litteraria fez-se em 1502, pelo *Monologo do Vaqueiro,* provado como está pelo sr. Braamcamp Freire que a sua collaboração no *Cancioneiro Geral*, de Rézende, é de 1509, por ter occorrido nesse anno o *Processo de Vasco Abul*, em que Gil Vicente tambem deu o seu *parecer*. Em 1506 concluiu o poeta-ourives a famosa Custodia de Belem, lavrada com o ouro das primeiras pareas trazidas do Oriente por Vasco da Gama. Foi casado com Branca Bezerra, de quem houve um filho tambem Gil, que militou na India; o sr. Braamcamp Freire fixa este casamento entre os annos de 1490 a 1492, mas sob reserva. Em 1520 foi

pouco mais é alêm duma narrativa. Havendo começado por propôr dois assumptos, um moral, o caracter contemplativo do pastor Gil, outro material, a perda dos gados do pastor Lucas, ambos esses assumptos são bruscamente abandonados; um anjo annuncia o nascimento do Redemptor e todos partem, cantando, para o adorar. Logo nessa segunda peça, Gil Vicente inclue o elemento coral, que é um dos typicos componentes do seu theatro e que não pouco teria contribuido para a sua bôa fortuna. O *Auto dos Reis Magos*, conservando a feição religiosa, já comprehende elementos novos, pois já admitte personagens não pastoris, como um ermitão e um cavalleiro, mas ainda a todos reune no mesmo proposito religioso, que neste auto é tambem a adoração do Redemptor. O *Auto de S. Martinho,* incompleto, contaria o milagre da capa do santo, dada ao mendigo da estrada.

Estas quatro peças, de caracter religioso e de personagens pastoris, constituem a primeira phase da evolução

---

por D. Manuel I encarregado de dirigir os festejos com que o Municipio de Lisbôa celebrava a chegada da rainha D. Leonor, irmã de Carlos V e sua terceira mulher, e em 1531 intervem intelligentemente junto do clero santareno que attribuia um recente tremôr de terra ao descontentamento com que Deus via os christãos-novos ainda em Portugal; o poeta esclareceu sensatamente o caso e conseguiu apaziguar os animos. Morreu em Evora, provavelmente em fins de 1536. Têm controvertido os problemas da biographia de Gil Vicente principalmente Camillo Castello Branco, Sanches de Baena, Sousa Viterbo e os srs. Braamcamp Freire, Th. Braga, D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Brito Rebello e Aubrey Bell. Póde-se ver uma rememoração das varias phases dessas investigações nas *Notas Vicentinas I,* da sr.ª D. Carolina Michaëlis, Coimbra, 1912, nas notas á conferencia *Gil Vicente e a sua obra,* Lisbôa, 1914, do sr. Queiroz Velloso, e na introducção ao artigo do sr. Braamcamp Freire, *Gil Vicente, trovador, mestre da balança,* publ. nos 6.º e 7.º vols. da *Revista de Historia,* Lisboa, 1917 e 1918. Para a bibliographia destes estudos póde-se consultar o appendice bibliographico do nosso trabalho *Critica Litteraria como Sciencia,* 3.ª ed., Lisboa, 1920, pags. 176-180.

dramatica de Gil Vicente, então ainda adstricto á imitação das eclogas de Encina e reduzido a themas religiosos, só de propositos apologeticos. O caracter pessimista e lyrico da sua poesia tambem já se confessa nessa primeira phase e principalmente no inacabado *S. Martinho.*

A chronologia das rubricas de suas peças, taes como se exaram na edição de 1562, remette para este periodo inicial outras obras como a *Sibylla Cassandra*, o *Auto da Fé* e o dos *Quatro Tempos,* mas as investigações do sr. Braamcamp Freire organizaram outra chronologia mais de harmonia com os successos coevos. Ha que acatá-la, ainda que nem sempre se accorde plenamente com a logica evolução artistica do poeta. Os argumentos de ordem intrinseca e esthetica são muito contingentes, mas para os que sentem as differenças subtis da technica artistica são tão imperiosos como os da concreta historia episodica. Estas perplexidades derivam por certo de que, se muitas vezes é possivel fixar a data da representação das peças, outras tantas é impossivel fixar-lhes a da composição, muito mais importante para o seu desenvolvimento artistico.

Não deixou tambem a nova chronologia de tornar mais verosimil a evolução espiritual do escriptor, em alguns casos, e um delles foi a deslocação do *Auto da Alma*, de 1508 para 1518, mais proximo da phase madura e quando elle revolvia com inspirada mão a materia religiosa para compôr as suas *Barcas.*

Alliviando-se de producção litteraria esta primeira phase, torna-se tambem mais viavel a execução de numerosas e complicadas obras de ourivesaria, que haverá que attribuir-lhe, uma vez que se assente na identidade do poeta com o ourives, a qual tem feito progressos importantes.

2.ª PHASE

(1508-1516)

A farsa de *Quem tem farelos?*, representada em 1508, ao vulgo e em 1511, no paço da Ribeira, perante D. Manuel I, inaugura o seu theatro de critica social, que é já um passo muito além do theatro de Encina, exclusivamente religioso ou lyrico. Essa farsa ainda não contem um thema tratado completamente, com intenção artistica, intima e mais profunda que a que logo se apresenta, não é obra do moralista ou do pensador, que adiante se revelará Gil Vicente, nem sequer do dramaturgo; é apenas um episodio, um quadro do viver commum da sociedade do tempo. Dois creados conversam; através da sua maledicencia sabemos do theor de vida do escudeiro, que um delles serve, o qual occulta sob a mais blasonante apparencia miseria extrema. Entretanto chega o mesmo escudeiro, que debaixo da janella duma burguesinha lança um descante namorado. Surprehende-os a mãe desta, que esconjura o escudeiro e reprehende a filha. É tudo — e tudo isto não chega a ser theatro. É um estudo de typos da epocha, habilmente caricaturados, que veremos repetirem-se na obra de Gil Vicente, e de futuro figurando já como comparsas numa acção, não em ensaios soltos, como aqui. São esses typos: os creados descontentes e maldizentes, o fidalgo pobre, fanfarrão e ocioso, a donzella burguesa agastada da sua humilde condição, que muito presume das suas prendas, dada á phantasia, propensa aos amores romanescos e enjeitando o trabalho, como indicio servil, e finalmente a velha plebêa, rabujenta, quasi bruxa. A partir deste feliz ensaio — feliz pela mestria com que foi executado e mais feliz pela popularidade de que veio a gozar — Gil Vicente nunca mais abandona o theatro de satyra social e de caricaturas moraes e, segundo a lei do progresso, a da diffe-

renciação, diligenciará discriminar o que é theatro liturgico do que é theatro contemporaneo, só mais tarde pela tragi-comedia vindo a crear um genero mixto.

Mais completo quadro é o *Auto da India*, do anno immediato [1], em que com vivos dialogos nos descreve a leviandade e hypocrisia duma mulher que, alegrando-se com a ausencia do marido numa armada na India e della aproveitando, recebe amantes e se entrega á esperança de que elle não volte. Mas elle regressa e a esposa infiel alvoroçadamente finge jubilos e protesta recatos e penas. Este typo de mulher do povo, ligeira e facil nos amores, que perseguia com afan os prazeres, é muito vicentino e por todo o theatro se repetirá bastas vezes.

É neste *Auto da India* que se encontram aquelles versos muito citados pelos detractores da nossa expansão maritima e commercial no Oriente:

> Fomos ao rio de Méca,
> Pelejámos e roubámos,
> E muitos riscos passámos,
> A' véla, e arvore sêcca.

Abarcando agora um vasto lapso de tempo, o que decorria da partida do marido até ao seu regresso, ou sejam três annos, Gil Vicente começava a usar um expediente que era na sua technica um importante elemento, mas que é sempre um vicio contra a verosimilhança, lei imprescindivel da obra de arte: a dilação do tempo da acção com a consequente precipitação dos acontecimentos. O *Auto da Fé*,

---

(1) E' tambem de 1509 o parecer de Gil Vicente no *Processo de Vasco Abul*. V. o texto no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Rezende, e a demonstração dessa data na obra fundamental do sr. A. Braamcamp Freire, *Gil Vicente-trovador, mestre da balança*, Lisboa, 1919, pag. 42-44.

de 1510, decorrido ainda entre pastores, tem de novo a introducção, como figurante, da personificação da Fé, primeira personagem abstracta do theatro vicentino, que, falando em português, quando as outras personagens só falam em castelhano, aos pastores explica os mysterios da religião.

No *Auto das Fadas* occupa-se Gil Vicente duma pratica muito divulgada no tempo e a um tempo receada e desejada, a feitiçaria. Tida em desdem e perseguida pelas justiças, a feitiçaria quando se reduzia a certos limites, á previsão de males e á sua explicação, era uma pratica inoffensiva e até pittoresca. Isso mostra Gil Vicente audaciosamente, fazendo dessa materia de desdem um objecto de gracioso entretenimento para a côrte. A feiticeira, com sua barbara liturgia e mais barbaros exorcismos, chama um frade, que discursa sobre o thema suggestivo *Amor omnia vincit*, thema de que o clerigo, apesar da sua qualidade, se mostra miudamente conhecedor. Nesse sermão fervilham as allusões aos amores dos circumstantes, tacitos entendimentos que alli se denunciam ou simples inclinações silenciosas e discretas, que o poeta malevolamente expõe. Vêm depois as fadas marinhas que aos reis e infantes e a alguns cortesãos dizem as sortes, sessenta e quatro sortes que indicam o limite minimo da assistencia dessa representação. Esta peça, que é simultaneamente uma peça de costumes, de lisonja cortesã, sentimento inicial do theatro de Encina, pelo assoalhar da intriga amorosa do paço, revela que Gil Vicente alli occupava situação tal que lhe permittia a miuda observação dos mais intimos segredos e a livre satyra, sem se temer de inimizades. Um poeta comico, especie de jogral medievo, que fosse chamado ao paço para dar as suas representações scenicas espaçadas, não se julgaria em situação segura para o fazer; seria sempre um dependente e receoso subalterno.

Os clerigos continuaram e os medicos começaram a experimentar a satyra de Gil Vicente na *Farsa dos Physicos*, de 1512. Um clerigo, contra as prudentes advertencias dum

creado desabusado, deixa-se tomar de peccaminosa paixão por uma moça, que o desdenha. Adoece e vêm physicos, cada qual com seu diagnostico e sua therapeutica, e até com seu estribilho. Um confessor, que ouve o doente de paixão e que parece mais versado nesses mysterios do amor, esclarece-o da natureza do mal e dá-lhe indulgencias generosas. Pelo prazo de duração da doença, que declara a cada um dos quatro medicos, e que é cada vez maior, se reconhece o proposito do poeta representar um longo percurso de tempo, que no caso presente é de dez dias. Lembremo-nos de que no *Auto da India* era de dez annos.

No *Velho da Horta* é ainda um episodio, que se narra, um quadro da epocha, em torno das tontarias dum velho, serodio apaixonado duma moça, que o auctor faz casar com noivo digno; nelle nos descreve um typo novo, a alcoviteira, interesseira, perseguida pela justiça. Mais ainda que nos antecedentes, o dialogo desta peça é de grande naturalidade, graciosamente encadeado, denotando uma grande observação do fallar popular, das reacções de certos espiritos vulgares ao que lhes diz o interlocutor. A *Exhortação da guerra*, de 1513, retocada em 1534, é a primeira tragi-comedia vicentina, genero-mixto de assumpto grave, tratado em grande liberdade, que admitte a satyra comica, soltura de linguagem, a heteroclita promiscuidade de personagens. Não se pode fixar a data do apparecimento desta nova maneira do theatro de Gil Vicente, porque a obra contem allusões a acontecimentos posteriores á data consignada na rubrica; ou soffreu retoques ou essa data não é exacta, como acontece a outras semelhantes. A tragi-comedia vicentina, pela liberdade de composição, pela heterogeneidade das personagens, corresponde á moderna magica. O elemento grave da *Exhortação da guerra* é o quadro final, apotheose patriotica, a-proposito glorificador do rei D. Manuel I, que então mandava uma expedição ao norte da Africa.

Na *Sybilla Cassandra* reapparece o velho thema religioso

da adoração do Redemptor, apenas retardado pelos dialogos, naturaes e graciosos, em torno da presumpção de Cassandra, que se não quer casar por julgar que della nasceria o Senhor.

Na *Comedia do Viuvo* se narra a romanesca aventura dum namorado, nobre senhor de grande nascimento, simultaneamente apaixonado por duas irmãs orphãs de mãe, para seguir as quaes se disfarça de pastor, que o viuvo, pae dellas, toma a seu serviço. O apparecimento dum irmão do falso pastor, que o vem procurando, favorece o desfecho, e as duas irmãs casam com os dois irmãos. É uma passagem curiosa na peça o contraste entre a saudade da mulher morta, que a cada momento o viuvo vivamente confessa, e o tedio que da mulher viva inflamma um seu compadre. Esta peça, ainda que á primeira vista o não pareça, tambem é portadora de algum elemento novo no theatro vicentino; ella introduz o maravilhoso romanesco ao serviço do amor. Essa pratica ao depois tão usada e abusada nos romances quinhentistas, que nas complicações desse maravilhoso romanesco cifrariam o seu maior interesse, como demonstração das habilidades e atrevimentos de que é capaz o amor, essa pratica usa-a sempre Gil Vicente, muito comedidamente, não só por força da mesma brevidade do auto, mas tambem por causa do espirito, que anima esses disfarces e aventuras, o amor muito burguês que pelo casamento conclue e se satisfaz; não póde ter as complicações intrincadas do romance, nem tem a plangencia de fatalidade irremediavel.

No *Auto da Fama* é o elemento patriotico da *Exhortação da guerra* que toma corpo e que constitue o proprio assumpto da peça. Uma pastora humilde symboliza a fama portuguesa, rendidamente sequestrada e em vão por um francês, que representa a França, por um italiano, que representa a Italia, e igualmente por um castelhano. A todos resiste, oppondo aos proprios louvores, que aquelles desfiam, o elogio caloroso dos feitos portugueses, os descobrimentos e conquistas

do ultramar, então ainda recentes. Finalmente a Fé e a Fortaleza vêm coroar a pastora — a fama portuguesa, que posta em carro triumphal é conduzida entre musicas, depois da Fé recitar uma apologia. Não havia para os meios do tempo, num theatro incipiente, modo mais saliente, mais intenso e eloquente de lisonjear o rei do que esta allegoria patriotica. A apotheose, que o seculo XIX tanto usaria e que o theatro popular cansaria, inventou-a Gil Vicente, no seculo XVI, no momento historico, em que assistia á consumação dos grandes feitos. O encomio final, recitado pela Fé, é metrificado noutra medida, em verso heroico, que se vê ser já então praticado, mas as oitavas vicentinas perdem a naturalidade e fluencia de seus versos curtos, sem ganharem a grandiloquencia que lhes é propria. A epopêa não era o pendor espontaneo da musa vicentina. Não deixa de ser elucidativa a comparação dos modos por que o poeta comico e o poeta epico exprimem o mesmo pensamento: o maior valor dos feitos reaes dos portuguezes ante os feitos fabulosos da antiguidade heroica:

« Os feitos Troianos, tambem os Romãos,
Mui alta Princeza, que são tão louvados,
E neste mundo estão collocados
Por façanhosos e por muito vãos,
Em o regimento de seus cidadãos,
E algũas virtudes e moraes costumes,
Vós, Portugueza Fama, não tenhais ciumes,
Que estais collocada na flor dos Christãos. »

Em Camões:

Cessem do sabio grego, e do Troiano
As navegações grandes que fizeram,
Calle-se de Alexandre e de Trajano
A Fama das victorias que tiveram;
Que eu canto o peito illustre Lusitano
A quem Neptuno e Marte obedeceram:
Cesse tudo que a Musa antiga canta;
Que outro valor mais alto se alevanta.

*

Ouvi, que não vereis com vãs façanhas,
Phantasticas, fingidas, mentirosas,
Louvar os vossos, como nas estranhas
Musas, de engrandecer-se desejosas:
As verdadeiras vossas são tamanhas,
Que excedem as sonhadas, fabulosas;
Que excedem Rodamonte, e o vão Rogeiro,
E Orlando, inda que fôra verdadeiro.»

Mesmo depois de abatidas as circunstancias dos dois momentos em que os poetas escreveram, é evidente o contraste. A boa acceitação desta peça de apologia está implicita na declaração da rubrica de se haver repetido, declaração que outras peças não contêm.

E' nesta altura da carreira dramatica do Gil Vicente que o sr. Braamcamp Freire colloca a representação do *Auto da Festa*, que o sr. Conde de Sabugosa possue em folheto volante e que o mesmo escriptor divulgou e estudou em 1906, Lisboa, *Auto da Festa, Obra desconhecida com uma explicação previa.* O sr. Braamcamp fundamenta o seu alvitre do modo seguinte: Gil Vicente, só no estado de viuvez poderia incluir estes versos no auto, em que são ditos pela personagem designada de Velha:

Olhay, filho, eu vos direy,
Já me a mim mandou rogar
muitas vezes Gil Vicente,
que faz os autos a Elrey,
porêm eu não vou contente,
antes me assy estarey.

Em 1514 o poeta estava viuvo, em 1517 estava já casado de novo, segundo o seu erudito biographo, e neste curriculo só ha disponivel para attribuição da peça o Natal de 1515. Porêm, como conciliar este corollario com a premissa do mesmo sr. Braamcamp Freire que estabelece como provavel o nascimento do poeta em 1460? Em 1515, havendo nascido

em 1460, o comediographo não poderia passar dos sessenta annos, como elle mesmo declara, num passo muito proximo do allegado pelo seu insigne biographo. Sollicitada a dizer por que recusava ao poeta para marido, a Velha respondeu:

He logo mui barregudo
E mais passa dos sessenta.

Estes versos não merecerão menos credito que os que indirectamente alludem á sua viuvez. Nesta allusão á sua idade, se ateve o sr. Conde de Sabugosa para propôr a data de 1532. Contando desde 1470, anno que este escriptor toma para nascimento do poeta, passaria este dos sessenta em 1470. Percorrendo um a um os annos que medeiam de 1530 até 1536, ultimo da sua carreira dramatica, só ha dois Nataes disponiveis para essa attribuição, o de 1532 e o de 1535. E' este ultimo o adoptado pelo sr. Conde de Sabugosa.

Esta segunda hypothese é, em nosso parecer, mais coherente com as premissas acceitas pelo demonstrador, mas contraria a data de 1460, do sr. Braamcamp Freire, por que optamos, e não se harmoniza muito com a evolução artistica do poeta. A estructura da obra é vicentina plenamente, mas é tarda, atrazada digamos mesmo, em relação á maturidade espiritual de quem já em 1535 havia produzido as suas obras-primas, de lyrismo, de graça, de satyra, de naturalidade no dialogo, de necessidade na composição. Contando desde 1460, Gil Vicente teria em 1520 sessenta annos perfeitos; poderia representar no Natal desse anno de 1520 o *Auto da Festa* a um particular, porque desse Natal não ha noticia de representação de qualquer auto vicentino e porque a ausencia da côrte em Evora até fim de dezembro e a presença do escriptor em Lisboa não contrariam a hypothese. A morte de D. Manuel em Dezembro do anno immediato já não permitte que alêm dessa data se passe.

O auto não foi incluido na edição das suas obras com-

pletas, em 1562, mas delle extrahiu o poeta trechos importantes para o *Templo de Apollo*, de 1526. Não indicarão estes factos que o escriptor enjeitára a obra, depois de lhe aproveitar o trecho e os pensamentos que mais prezava? É uma pratica frequente em escriptores d'arte, revelada pela indiscreta publicação dessas obras enjeitadas e pela critica de fontes.

O *Auto da Festa* é das obras mais obscuras e descuidadas de Gil Vicente e o *Templo de Apollo* está tambem longe das mais caracteristicas ou mais formosas, mas de modo geral, o trecho do primeiro, que passou ao segundo, melhorou com a revisão, umas vezes na clareza, outras na metrificação. E a confirmar a posterioridade do *Templo de Apollo* está aquelle verso

carpir ninguem no mosteyro

em que por influencia do texto primitivo o templo de Apollo é chamado christã e impropriamente de mosteiro.

Todo o conteúdo do *Auto da Festa* o encontramos disseminado por outras obras, com maior fortuna, ainda a sua philosophia triste de scepticismo e as suas mais typicas personagens.

3.ª PHASE

(1516-1536)

Nesta altura da sua evolução dramatica, depois de feita uma larga aprendizagem da scena e de um a um haver achado por sua experiencia os elementos da innovação progressiva, acura-se Gil Vicente em obter a maior expressão, mais perfeito relevo e aproveitamento artistico dos seus achados. Então, com maior fecundidade produz as suas obras-primas no theatro liturgico e no theatro de critica social; então se verifica a differenciação em algumas das

suas peças, que são por isso as suas obras-primas: a um lado a veia comica e o latego da satyra; a outro o pensador christão, preoccupado do bom emprego da vida.

É a famosa trilogia das *Barcas*, que inaugura este periodo. Compõem-na tres peças, intituladas respectivamente *Auto da Barca do Inferno*, representada em 1516 na camara da rainha D. Maria, *Auto da Barca do Purgatorio*, representada em 1518 no hospital de Todos os Santos perante a rainha D. Leonor, e *Auto da Barca da Gloria*, em 1519. em Almeirim, perante o rei D. Manuel I. O agudo espirito critico de Gil Vicente, a sua veia satyrica servindo aquelle, a sua severa consciencia de christão, a sua independencia e o seu genio creador déram se as mãos, e Gil Vicente pôde reunir os seus dotes artisticos e os seus propositos sociaes com o maximo relevo da expressão numa obra, cuja composição elle mesmo creou. Como no *Auto da Alma*, o poeta quinhentista usou na sua maxima extensão da liberdade permittida no theatro liturgico, cujas bases estão previamente fixadas pela orthodoxia religiosa; fez mysterio religioso, porque reconstituiu factos e verdades estabelecidas pela religião christã, que dellas mesmas se não póde affastar porque são pedras angulares do seu edificio, dogmas: a immortalidade da alma; o principio do bem e do mal e suas tentações; a liberdade de escolha entre as tentações dum e doutro; a responsabilidade que d'ahi se deriva; o julgamento em-pós a morte e a distribuição das almas pelo inferno e pelo paraizo. Um dramaturgo mediocre, em quem escasseasse o genio inventivo, contaria tudo isto, animaria apenas por meio do dialogo e das personagens o texto liturgico, conseguindo, quando muito, maior vigôr de expressão, mais intensa suggestão, e os sentimentos que provocaria não seriam decerto sentimentos estheticos de belleza, mas comparaveis ao soffrimento physico; a vista do inferno e a presença dos horrores do inferno infundiriam terror: a descripção da vida do paraizo ajudaria pelo inte-

resse do gozo a doutrinação a conseguir o seu fim. Eram assim os mysterios medievos. Mas não os pratica desse modo Gil Vicente.

Abicadas á praia estão duas barcas: a que conduz ao Céo e a que conduz ao Purgatorio e Inferno. A primeira é tripulada por anjos, a segunda pelo diabo e seus companheiros. Á margem vêm chegando as almas dos recem-mortos, que, segundo o seu proprio juizo, julgam haver merecido por suas acções embarcar na barca que conduz á mansão celeste. Ahi decorre o seu julgamento, em que são accusadores o anjo-arraes e o diabo-arraes e elles seus unicos defensores. Verdadeiramente quem os julga é a satyra vicentina ao serviço das concepções moraes, sociaes e religiosas do poeta, e nesses juizos consiste a originalidade e belleza da obra; belleza de fluencia no dialogo, de graça effusiva, de incisiva e pungente mordacidade, de idéas sãs e claras; originalidade de trazer progresso a um genero em via de se extinguir, o mysterio, e de erguer a critica social no theatro a uma altura de independencia e a uma extensão de alcance, naquelle tempo inteiramente desconhecidas. No primeiro auto, comparecem e embarcam na barca do inferno um fidalgo que desprezou os pequenos; um onzeneiro, a quem o proprio officio condemnava; um parvo salvo pela propria pobreza de espirito; um sapateiro que durante bem trinta annos roubou o povo com seu officio; um padre brigão que cohabitou maritalmente; uma mulher, Brigida Vaz, que exerceu o officio de proxeneta; um corregedor que prevaricou; um judeu porque escarnecia dos mysterios da Igreja; e um enforcado já condemnado pelos juizes da terra. Apenas se salvam quatro cavalleiros de Christo, que haviam morrido em Africa, batalhando pela cruz e que á praia acódem, cantando:

« Á barca, á barca segura,
Guardar da barca perdida;
Á barca, á barca da vida.
Senhores, que trabalhais
Pola vida transitória,
Memoria, por Deus, memoria
Deste temeroso cais.
Á barca, á barca, mortaes;
Porêm na vida perdida
Se perde a barca da vida.»

Promptamente os acolhe o anjo-arraes no seu batel:

Ó cavalleiros de Deos,
A vós estou esperando;
Que morrestes pelejando
Por Christo, Senhor dos Ceos.
Sois livres de todo o mal,
Sanctos por certo sem falha;
Que quem morre em tal batalha
Merece paz eternal».

Neste fecho se cifra a moralidade da peça; a canção dos cavalleiros é um aviso ao auditório; a fala do anjo, em elogio dos cavalleiros, é o contraste moralizador que se oppõe aos modos de viver, anteriormente alludidos e condemnados, é a apologia da despreoccupação dos bens terrenos e da vida dada em sacrificio pela Fé. Esta concepção moral, da forma da vida, tida como suprema, póde parecer um pouco em contradicção com a liberdade critica demonstrada por Gil Vicente e peccar por muito unilateralmente exclusiva. Devemo-nos, porêm, lembrar que o poeta enscenava as suas peças na côrte de D. Manuel I, em pleno apogeu das empresas ultramarinas, ao qual decerto muito agradaria ver apontar com tão grande e bella expressão artistica um modo de vida, inteiramente de accordo com a sua politica militar e religiosa. Gil Vicente era uma conscien-

cia altamente religiosa e aquelle processo de apreciar os actos moraes pela sua maxima extensão, só Kant o ensinou muito mais tarde... sem ter sido ouvido.

No segundo auto, continua o julgamento e a distribuição das almas pelas barcas. São ainda typos de variadas classes sociaes: o lavrador, que tendo-se-lhe em conta as suas fadigas e suóres vae para o purgatório a purificar-se; Martha Gil, lavradora e colareja, que pequenos delictos praticou, pelo que fica na zona intermedia do Purgatório; o pastôr que tem a mesma sentença; um taful que é condemnado; e uma creança pura de peccados que é levada para o paraizo.

No terceiro auto, todo escripto em lingua castelhana, as personagens não são extrahidas das baixas ou medias classes, como nos dois anteriores, nem os delictos para castigar são tão attenuados como no segundo. Perante a realeza, o mais alto clero e a mais alta nobreza, o dramaturgo, sob o disfarce litterario, permitte-se censurar alguns representantes da realeza, do alto clero e da alta nobreza. O uso tão amplo da sua natural independencia critica só se explica por segura situação na côrte, como seria a de funccionario, ourives da rainha viuva e mestre da balança na Casa da Moeda, qualidades em que poderia agradar aos reis e ganhar-lhes ascendente e jus á protecção. A justificação de que perante a Morte e os juizos de Deus todos são iguaes — unica litterariamente allegavel — não colheria no animo daquelles que se vissem aggredidos na sua prosapia com baldas certas. É effectivamente como uma justificação da liberdade irreverente da peça que se vae representar, que nós interpretamos o dialogo preliminar entre a personificação da Morte e o Diabo, especie de prologo em que o auctor se desculpa e visa a produzir a consciencia do fim proximo, sentimento muito christão:

Diabo ao seu companheiro: «Patudo, vé muy saltando,
Llamame la Muerte acá;
Dile que ando navegando,
Y que la estoy esperando,
Que luego vuelverá.

(Vem a Morte)

Morte — Qué me quieres?

Diabo — Que me digas porqué eres
Tanto de los probrecitos?
Bajos hombres y mugeres,
Destos matas cuantos quieres,
Y tardan grandes y ricos.
En el viage primero
Me enviaste oficiales:
No fue más que un caballero,
Y lo al, pueblo grosero.
Dejaste los principales
Y villanage
En el segundo viage,
Siendo mi barco ensecado.
Á pesar de mi linage,
Los grandes de alto estado
Como tárdan en mi pasage!

Morte — Tienen más guaridas esos,
Que lagartos de arenal.

Diabo — De carne son y de huesos,
Vengan, vengan, que son nuesos,
Nuestro derecho real.

Morte — Ya lo hiciera,
Su deuda paga me fuera;
Mas el tiempo le dá Dios,
E preces le dan espera,
Pero deuda es verdadera,
Y los porné ante vós.
Voyme allá de soticapa
Á mi estrada seguida,
Verás como no me escapa
Desde el Conde hasta el Papa».

E realmente, desde um Conde até ao Papa, grandes personagens acodem á praia, a embarcar-se para a viagem ultima; Gil Vicente só mostra excepcional benevolencia ao pôr na bocca do anjo-arraes da Barca do Paraizo uma prece á Virgem por todas essas grandes personagens que vão apparecer no severo tribunal... da consciencia do mesmo Gil Vicente:

> « Ó Virgen nuestra Señora,
> Sed vós su socorredora
> En la hora de la muerte ».

Vem um conde, confiado no seu dinheiro, que viveu vida viciosa, dado a amores levianos, desdenhoso para os pobres e despreoccupado dos seus deveres religiosos; vem um duque, a quem se não attribue mais culpa que a propria grandeza, o seu castello amarello que elle suppunha de oiro; vem um rei que ouviu lisonjas, que se deixou adorar como se não fosse da terra, que se encolerizou com os grandes, desprezou os pequenos e fulminou injusta guerra; um imperador desvairado e cruel; um bispo desde a juventude desposado e com filhos; um arcebispo que se desfructou de dinheiros dos pobres confiados á sua guarda; um cardeal despeitado porque não conseguira a tiara pontificia; um papa tyranno, mundano, luxurioso, soberbo e que praticára a simonia. Em vão todos se responsam ansiosamente; taes responsos tardios são, qualifica-os o poeta, como cevada lançada a asno morto. A todos o diabo-arraes embarca no seu batel. Para o papa, é Gil Vicente acintosamente severo:

> *Papa ao Diabo* — « Sabes tu que soy sagrado
> Vicario en el santo templo?
> *Diabo* — Cuanto mas de alto estado,
> Tanto mas es obligado
> Dar á todos buen ejemplo,
> Y ser llano,
> Á todos manso y humano.

Cuanto más ser de corona,
Antes muerto que tirano,
Antes pobre que mundano;
Como fue vuestra persona.
Lujuria os desconsagró,
Soberbia os hizo daño;
Y lo más que os condanó,
Simonia con engaño.
Venid embarcar.
Veis aquellos azotar
Con vergas de hierro ardiendo,
Y despues atanazar?
Pués alli habeis de andar
Para sempre padeciendo».

E conde, duque, rei e imperador, e bispo, arcebispo, cardeal e papa, em grande desolação, todos vêem partir a barca do Paraizo, cujos arraes—novo signal da já referida benevolencia de excepção—, ainda os lastima:

«Pésanos tales señores
Iren á aquellos ardores
Animas tan escogidas.»

E é ainda por excepcional benevolencia, que grandemente contradiz todo o entrecho do auto, que Gil Vicente os salva; quando a barca do Paraizo desfere as vélas, os pobres condemnados erguem aos céus, em grita, afflictivas preces, e essas preces, sem duvida só por serem de «almas tão escolhidas» são ouvidas. Assim remata o poeta: «e veio Christo da resurreição, e repartio por elles os remos das chagas e os levou comsigo.»

Este termo da inesperada e injustificada apparição de

Christo é um *deus ex machina*, artificio pouco feliz com que Gil Vicente quiz attenuar o desconsolador effeito moral do seu auto ou reduzir a sua liberdade critica ou satisfazer sentimentos aristocraticos de jerarchia a que não podia ser estranho, como homem do seculo XVI, catholico e cortesão dum soberano que engrandeceu o poder real.

Gil Vicente escreveu o seu theatro para ser immediatamente representado, elle mesmo o ensaiava e enscenava, adaptando-o provavelmente aos lugares e tendo em consideração os actores, com que contava e o publico para que o destinava. Nós temos de fazer o nosso juizo exclusivamente sobre a leitura, leitura dum texto defeituoso e guiando-nos por uma chronologia ou manifestamente errada ou discutivel. Esta circunstancia adversa limita-nos a justeza da apreciação do seu theatro. A magnificente belleza de alguns effeitos scenicos escapa-nos, como nos escapa o papel sem duvida muito influente das suas canções e córos, da maioria dos quaes não possuimos mais que o titulo, nem a letra, nem a musica. Vem isto a proposito porque, mais duma vez, nos acódem duvidas sobre o arranjo scenico das personagens. Quando Gil Vicente auctor, levado pelo fio da peça, por algum principal dialogo, se esquecia das personagens que tinha em scena, certo seria que Gil Vicente ensaiador, habilidosamente remediaria a difficuldade com arranjos de occasião, entradas e sahidas, pequenos grupos, falsos dialogos e outros artificios. Esta duvida nos occorre ácêrca da *Barca do Paraizo*; nos autos anteriores as differentes personagens vão conversando com os que vêm chegando e vão embarcando. Mas no terceiro auto, que fazem, na praia, grupados até final, os altos magnates e soberanos? Neste, como noutros pontos do theatro vicentino, não ha possibilidade de fazer estudo completo, emquanto se não conseguir representar esse theatro, pelo menos as principaes peças, as que são como que marcos miliarios de evolução. Referimo-nos a uma representação critica, com os textos authenti-

cos, sem serem adulterados para facilitar uma mal entendida vulgarização. (¹)

A rubrica da edição de 1562, que precede o *Auto da Alma*, fixa a sua representação em 1508, mas o sr. Braamcamp Freire remette-a para 1518, com o fundamento de que nas Endoenças de 1508 estava D. Manuel ausente na Chamusca, e não podia portanto assistir nos Paços da Ribeira á representação.

Artisticamente, o *Auto da Alma* presuppõe maturidade e senhorio das faculdades mestras de technica e inspiração,

---

(¹) Nos annos de 1910 a 1914 operou-se em Portugal um sympathico movimento de propaganda do theatro vicentino, em que cooperaram principalmente o sr. A. Lopes Vieira, a Escola da Arte de Representar, alguns dos nossos melhores actores e abastados particulares de gosto elevado. Apesar dos sentimentos de sympathia, que essa propaganda nos suscita, não deixaremos de apontar dois erros, que a dominaram e que não são, segundo cremos, para desattender. O primeiro foi um erro de facto, o de alterar o texto dos autos, com o proposito de o modernizar e tornar mais facilmente representavel. Esta pratica é delictuosa, porque a propriedade litteraria intrinseca é eterna, e ninguem deve bolir nesse bem alheio senão para restituir o que falte á sua integridade. O texto das obras de Gil Vicente está realmente muito adulterado, já porque das varias edições e da revisão da censura do Santo Officio sahiu sempre modificado, já em virtude de nelle haver passado aquelle fatal irracional, cuja existencia até nas melhores obras de genio G. Fraccaroli exuberantemente provou; deve por isso ser restituido, mas não modernizado como tem sido, ao ponto do proprio sr. Lopes Vieira confessar:

> ...o Auto
> Que ora aqui para vós se representa
> Não é de Gil Vicente — mas *é quasi;*

O outro erro é de doutrina e consiste em apreciar com exaggerado enthusiasmo o theatro vicentino. O lado meritório deste movimento de propaganda de textos que *são quasi* os de Gil Vicente e os dois alludidos erros patenteiam-se com clareza no volume *A Campanha Vicentina*, Lisboa, 1914, do sr. Lopes Vieira.

que não observamos ainda nos escriptos vizinhos de 1508, quando o poeta se iniciava no theatro comico, *Quem tem farelos* e *Auto da India,* e quando era ainda incaracteristica e pouco progressiva em relação aos auctores castelhanos a sua dramatica pastoril e religiosa. É mais consentanea a coexistencia desse bello auto junto das *Barcas*, mas não deixa de fazer pensar a circunstancia de o poeta quebrar a execução da sua *Trilogia*, que o absorveu durante mais de três annos com a redacção doutra obra. As conjecturas com que se supprem as erradas ou vagas informações consignadas por seus filhos raramente conseguem dissipar todas as duvidas.

O *Auto da Alma* é, na sua propria phrase, a perfiguração da seguinte idéa: «Assi como foi cousa muito necessaria haver nos caminhos estalagens, pera repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse hùa estalajadeira, pera refeição e descanso das almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeira das almas he a Madre Sancta Igreja; a mesa he o altar, os manjares as insignias da paixão. E desta perfiguração tracta a obra seguinte». Este *Auto da Alma* é uma das mais bellas allegorias do theatro vicentino. Pela carreira da vida, vae seguindo a alma, hesitando entre as seducções que lhe pinta um demonio e os rigores presentes introductórios dum mór bem futuro, que lhe descreve um anjo. Qual delles mais solicito se esforça junto da alma fatigada e perplexa, que afinal consegue arrastar se até á estalagem, a Santa Madre Igreja, onde lhe é servida refeição restauradora. Essa refeição é servida sobre a veronica, como toalha, e consta de varias iguarias taes como açoutes, a corôa de espinhos, os cravos e o crucifixo; a fructa vão colhê-la ao pomar, onde adoram o santo sepulchro. Á parte a allegoria final da refeição, muito grosseiramente materializada, este auto é uma verdadeira obra de arte, onde sobra a inspiração lyrica e onde nobremente se affirma o poder inventivo de Gil Vicente,

como dramaturgo liturgico. Effectivamente, basta que se considere um momento na qualidade dos recursos de arte da Biblia, compendio dos principaes themas litterarios de inspiração christã, para se reconhecer que da Biblia se podiam tomar themas de amplo lyrismo, intensa eloquencia, profunda moralidade, subtil edificação espiritualista, mas muito difficilmente se poderia extrahir theatro. O mysterio — e só mysterios produziu o theatro biblico — só era theatro por ser represéntado ao vivo, dito, dialogado, portanto visto e ouvido; na essencia permaneceu sempre narrativa, exegese, eloquencia apologetica, quanto se quizér, mas muito escassamente theatro. E isto por algumas razões: o thema religioso, que o mysterio desenvolve, é essencialmente contemplativo, e o verdadeiro theatro deve ser activo; a Sagrada Escriptura fixa ao mysterio todo o plano nos mais pequenos pormenores, o que limita a liberdade do auctor dramatico á dependencia de narrador dum thema inalteravel; a realidade do mundo objectivo, que ao dramaturgo deve ser tão querida, é desdenhada pelo mysterio, pois acima dessa materialidade quotidiana quer elle erguer as almas; a unica vida, que condescende em abeirar, é a vida christã, a vida que se deveria viver, ou a vida eterna, que se pretenderá viver alêm da morte terrena; vida terrena commum, só para a execrar, ou então para lhe contrapôr a vida angelica que viveram os martyres e os santos. Estes distinctivos fataes do mysterio reduziam muito a sua variedade artistica e a autonomia creadora do dramaturgo. É, pois, necessario muito genio inventivo e grande inspiração lyrica para de tão limitado campo de acção extrahir obra pessoal. Isso conseguiu Gil Vicente com a allegoria do *Auto da Alma*, representando, na sua concepção christã, de delicado espiritualismo, de discreto pessimismo e desapêgo das coisas mundanaes, a pobre humanidade seguindo pela vida fóra, sempre perplexa entre as tentações do bem presente e facil e os espinhos do bem longinquo e difficil.

É neste auto religioso que Gil Vicente pela primeira vez põe á prova o seu lyrismo de vasta inspiração, um lyrismo de intensa emoção, que não exclue eloquencia, pois é até sob a forma exclamativa e vocativa, que as mais das vezes se expande. Aquelles, dentre os poetas modernos que só á força dos sonoros alexandrinos, estirados e pejados de adjectivos, conseguem dar largas á vehemencia das suas emoções, muito têm que aprender em materia de expressão litteraria com o velho Gil Vicente, que só usou metros curtos, hoje obsoletos para esses poetas.

Na *Comedia de Rubena* encontramos duas innovações: a divisão da obra em três scenas, em três actos como hoje se diz, e a presença dum licenceado, que ao publico se dirige a explicar o entrecho. Este licenceado, que fala no prologo, ou melhor a existencia dum prologo, em que fala uma personagem estranha ao decurso da acção, é já um signal da influencia classica, visto que só a comedia classica o usou, e mais a latina que a grega. O prologo era um aviso ao publico, que antecipadamente conhecia o proposito ou o thema da peça, a que ia assistir, e que ao mesmo tempo era sollicitado na sua attenção e benevolencia.

Juan del Encina, mais sujeito a influencias classicas que o nosso comediographo, não usou prologo: apenas á sua ecloga *Pálcida y Victoriano* antepôs um argumento extenso. A divisão da peça em três actos tem seu fundamento; os dois intervallos, que separam esses três actos, dividem três phases da acção, a vida de Cismena, filha de Rubena, que realmente distavam de muitos annos: seu nascimento, sua vida na serra a pastorear até se transferir para Creta; seu casamento com um principe da Syria. A *Comedia de Rubena* é uma narrativa de extensa acção, é um romance de aventuras dialogado, representado em episódios, em que tudo é movimento, e que participa do caracter do romance pastoril, pelos disfarces pastoris de Cismena e do meio pastoril do segundo acto, e pelas aventuras romanescas, que corre o

principe da Syria, que vem a possuir a mão de Cismena. De theatro muito pouco ha nesta peça, contaminada pelos dois maióres inimigos dos generos dramaticos: o lyrismo e o maravilhoso romanesco. O primeiro ainda produziu a primeira parte do 1.º acto, lamentações de Rubena e seu dialogo com a creada, a parte mais sentida da peça; o segundo determinou a sobreposição dos lugares e a precipitação dos acontecimentos, ainda os afastados de muitos annos. Desta sobreposição de lugares na mesma scena, lugares que a realidade separa por larga jornada e desta precipitação dos acontecimentos a succederem-se no mesmo instante, acontecimentos que a realidade separa por longos prazos, virá a usar d'ora ávante em seu theatro o nosso comediographo quinhentista. De si para si, o escriptor pensará ter realizado um progresso, porque alargou o alcance chronologico e espacial do seu theatro, podendo agora abarcar um mais vasto e variado quadro, excitando mais vivamente a attenção do seu publico, já muito habituado a pequenos quadrinhos. E todavia o theatro classico e o moderno, que o imitava, realizaram a sua evolução em sentido opposto, caminhando cada vez mais appressadamente para a reducção dos lugares, para a limitação do tempo e para a concentração da acção, chegando á severidade da regra das três unidades: uma só acção decorrida em vinte e quatro horas e sobre o mesmo lugar. Nunca se exaggerará o benefico papel desta theoria no desenvolvimento do theatro classico francês, como tambem nunca será de bôa prudencia esquecer o seu papel coercivo sobre a liberdade dos escriptores. Mas o que é indubitavel é que as coacções dessa theoria fôram o agente principal que conduziu o theatro de enredo, em que as personagens eram simples instrumentos do entrecho, ao theatro moral, em que as personagens moralmente definidas é que conduziam esse enredo. Bem merecem da posteridade o Conde de Cramail, o cardeal de La Valette, Mairet, Chapelain, o P.e d'Aubignac e Richelieu pelo papel

que tiveram na adopção da theoria das unidades no theatro francês. O genio inventivo de Gil Vicente e o conhecimento da sua propria arte levá-lo-hão á unidade de acção, mas desconhecerá sempre a de lugar e a de tempo, como verificaremos já na sua obra prima, *Ignez Pereira*, de 1523.

A esta peça chegou Gil Vicente logo depois de duas obras, sem originalidade: as *Côrtes de Jupiter*, lisonjaria cortesanesca em favor da Infanta D. Beatriz de Saboya, onde uma vez mais se misturam o maravilhoso christão e o pagão, mas este subordinado áquelle, como era proprio de bom christão, e com personificações de entidades abstractas; e a *Farsa das Ciganas*, um quadro descriptivo de costumes dos ciganos. Porêm, sob o estimulo da emulação, o dramaturgo compõe a *Ignez Pereira*. Na rubrica da propria peça, brevemente, elle proprio nos conta a origem della; *O seu argumento he que, porquanto duvidavão certos homens de bom saber, se o Autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe derão este thema sobre que fizesse: s. hum exemplo commum que dizem:* Mais quero asno que me leve, que cavallo que me derrube. *E sobre este motivo se fez esta farça*». Com genial habilidade se sahiu o poeta que nesta peça ostentou todos os seus melhores dotes: o seu comico ordinariamente grosseiro e licencioso attenuou-se em justa proporção, passando a ser mais o necessario effeito das situações que um deliberado intento, á custa do abuso de liberdade de linguagem e da aravia praguenta e extravagante do populacho; eliminou dentre os figurantes as personificações e os symbolos, só tomando reaes personagens; excluiu da acção quanto não fosse em convergencia do effeito visado. E o exito foi completo.

Ignez Pereira, filha duma mulher do povo e pobre, ansiava por um casamento que a libertasse da sua condição, vivia no devaneio ocioso e na espectativa dum marido fidalgo, elegante e prendado, que a divertisse e a dispensasse da dura necessidade das occupações grosseiras. Por isso

repudia um pretendente da sua classe, um lavrador abastado, mas atoleimado, risivel. Fazendo a experiencia desse casamento, vive vida cruel de prisioneira e em privações até ao momento em que a liberta a morte do fidalgo, seu marido, em cobarde situação. Essa lição da experiencia, como o cavallo que derruba, fez-lhe ver quanto fôra mais sensato haver preferido o marido fraco e rico, o asno que leva, tão asno que ella póde á vista delle concertar uma entrevista com um seu antigo pretendente, tão asno que é elle mesmo que a essa entrevista a conduz, ao collo. No tempo de Gil Vicente ninguem poderia ter feito melhor. Certo é que se sente que os caracteres precisavam de maior relevo, a poltranice do escudeiro primeiro marido e a sua prepotencia precisavam mais estadeadas, como tambem mais documentada a boçalidade larvada de Pero Marques, segundo marido. E Gil Vicente poderia te-lo feito, a avaliar pela documentação que nos deu de Leonor Vaz, figurante da mesma peça, a que vindo falar a Ignez Pereira e sua mãe do casamento, antes conta toda offegante, mais lisonjeada que offendida, o assalto dum clerigo libidinoso, no caminho. O dialogo é seguido e naturalmente fluente, sem certa tibieza, que noutras peças notamos, e que determinam suspensões de expressão, e a acção é una; o casamento de Ignez Pereira, sem episodios que perturbem essa unidade, visto que o episodio do clerigo existe só na narrativa de Leonor Vaz e serve para pintar o seu caracter. A juxtaposição de lugares muito afastados e a successão rapida de acontecimentos muito distantes no tempo são aqui muito praticados, claramente mostrando que era um processo novo, de que Gil Vicente usava como dum novo recurso, que lhe permittia abarcar muito dilatados limites. O processo, posteriormente muito usado, com o maior exito ou com a maxima infelicidade, de supprir essa necessidade de muitos lugares e grande espaço de tempo pela narrativa dentro da conversa entre personagens e até um pouco — não muito legitima-

mente — pela aclaração do prologo, não o conheceu Gil Vicente em toda a sua amplitude, se bem que delle usasse alguma vez. O theatro vicentino é uma successão de presentes, é o desfilar de quadros chronológicamente grupados. Na *Ignez Pereira*, temos os varios quadros em successão: — I: A vida de Ignez Pereira, em solteira, com sua mãe. — II: Conselhos de Leonor Vaz para que case. — III: Apresenta-se Pero Marques. — IV: Apresenta se o escudeiro. — V: Vida de Ignez Pereira casada com o escudeiro. — VI: Vida de Ignez Pereira, viuva. VII: Vida de Ignez Pereira casada com Pero Marques. Daqui resulta a obrigada brevidade dos quadros, as bruscas metamorphoses da acção, a variedade dos lugares e a inverosimilhança. Lembremo-nos de que Gil Vicente, exceptuando as *Barcas* e a *Comedia de Rubena*, não usou a divisão em actos, o que aggravava este defeito. Assim, num acto unico da *Ignez Pereira*, temos á vista, sobre a mesma scena, a casa de Ignez, a rua e um rio; em rapidos momentos se casa Ignez, parte o escudeiro para a Africa e é morto proximo de Arzilla, enviuva Ignez e de novo casa. Mas, como já dissémos, Gil Vicente tambem usou o processo indirecto: é pela narrativa de Leonor Vaz, que sabemos da sua aventura com o clerigo e é por uma carta que sabemos da morte do escudeiro. Não nos fez assistir a estes dois episodios por virtude do seu fito de não se distrahir da acção. Doutro modo procederia um auctor moderno, que aproveitasse a lição da longa historia do theatro: de toda a acção, faria presente apenas uma phase, a ultima; todas as antecedentes as conheceriamos de modo indirecto.

O *Auto Pastoril Português*, tambem de 1523, é a repetição do seu primeiro theatro religioso; tem a mais o prologo, um pequeno thema profano dum casal de pastores que se julga mal casado, e termina pela adoração da Virgem. A *Fragoa de Amor*, de 1524, mistura o intuito de lisonjear a futura rainha D. Catharina, com uma descripção representada do magico poder transformador do Amor. O intuito de

lisonjaria cumpre-se representando a princesa castelhana por um castello, cujas torres, fortalezas e defesas são as virtudes moraes e ao qual conquista o rei D. João III. A meio da peça opera-se uma metamorphose, que dá começo ao segundo intuito. Gil Vicente no-la descreve na seguinte rubrica: «Em este passo foi posto hum muito formoso castello, e abrio-se a porta delle, e sahirão de dentro quatro galantes em trajo de caldeireiros, com, cada hum, sua Serrana muito louçan pela mão, e elles mui ricamente ataviados, cubertos d'estrellas, porque figurão quatro Planetas, e ellas os gozos d'amor; e cada hum delles traz seu martello muito façanhoso, e todos dourados e prateados, e huma muito grande e formosa fragoa, e o Deos Cupido por Capitão d'elles: e estas Serranas trazem cada hua sua tenaz do teor dos martellos, para servirem quando lavrar a fragoa d'amor. E assi sahirão do dito Castello com sua musica, e acabando fazem o razoamento seguinte, para declaração do significado das ditas figuras, e cada Planeta falla com sua Serrana». As serranas enumeram a seguir os prazeres do amor, honesta e christãmente considerados, e trabalhando depois na forja do amor demonstram o seu condão transformador fazendo transmudar em gentil homem branco um negro da Guiné e endireitar e aformosear uma velha torta que representava a justiça. A metamorphose da justiça faz-se por meio duma depuração moral, symbolizada no apparecimento dos objectos dados em suborno, que a forja expelle. Esta peça é, pois, mantendo ainda a ordinaria philosophia pessimista e moralista de Gil Vicente, uma verdadeira magica. E magicas são as restantes tragi-comedias, com suas bruscas metamorphoses de personagens, seus inesperados apparecimentos e desapparecimentos de edificios e objectos, sua mistura hybrida de personagens sobre-naturaes, symbolicas e simples typos pessoaes, e ainda com a curiosa forma de compôr, que consiste em fazer desfilar uma galeria de personagens ephemeras perante algumas poucas, que permanecem. Geral-

mente as que passam, param um momento e desapparecem são as de concreta e pessoal representação, e as que permanecem são symbolos, mythos ou personificações.

Gil Vicente tambem sacrificou á moda dos romances de cavallarias, extrahindo do *Amadis de Gaula* e do *Palmeirim de Inglaterra*, sua continuação, duas tragi-comedias, *D. Duardos*, de 1525, e *Amadis de Gaula*, de 1533. Estas datas são as das representações, taes como as rubricas consignam, mas de crer é que a segunda não distasse tanto da primeira.

D. Duardos foi extrahido do segundo livro do *Palmeirim*, publicado em 1516 e 1524; o *Amadis* do romance do mesmo nome de que corria a edição de 1508, de Montalvo. Ambas as tragi-comedias são em castelhano completamente. Seria curioso ver a economia dellas, na passagem dos intrincados romances de aventuras para a sua dramatização. Neste particular, *Amadis de Gaula* accusa progresso importante sobre *D. Duardos*, onde nem sempre se fez a eliminação do que não era essencial e que é por isso a obra mais longa e de mais moroso andamento de Gil Vicente. Mas como que a resgatar esse vicio contra a arte dramatica possuem a virtude poetica, attestada nas formosas peças lyricas que contém, canções pujantes de sentimento e imagens.

O Juiz da Beira é uma caricatura dum juiz de paz, das aldeias, encabeçada em Pero Marques, o tolerante marido de Ignez Pereira, já nosso conhecido. Assistimos a uma audiencia, ao ar livre, em que Pero Marques julga varios casos picarescos, já pelo genero da querella, já pelo modo de sentenciar. O escudeiro pobre e fanfarrão, em desavença com o creado a quem não paga e mal alimenta, e a alcoveta tornam a apparecer, como typos dilectos para a satyra de Gil Vicente. Não é esta peça uma continuação da *Ignez Pereira*, como se tem affirmado, porque, com ella apenas tem de commum ser seu protagonista Pero Marques, marido de Ignez, já por nós tido como um rustico, que sendo comico marido, a caracter o achariamos a sentenciar comicamente

em casos comicos. O mesmo intuito de descripção comica domina a farsa do *Clerigo da Beira,* região a que se attribuia toda a *vis comica* do paiz. Mas no *Clerigo da Beira*, como no *Auto das Fadas* já anteriormente alludido, esse intuito de descripção comica é accrescido de referencias pessoaes que temperavam a peça duma, para o tempo, deliciosa curiosidade: ao dialogo entre um clerigo da Beira e seu filho, ás rezas das matinas venatóriamente commentadas, succede-se o caso dum roubo de peças de caça descoberto por Cecilia, uma possessa «em que dizião que fallava hum Pedreanes», segundo a crença popular. Esta Cecilia, que descobre o furto, satisfaz tambem outras curiosidades respeitantes a certos espectadores:

> Porque por astrolomia
> Conheço os seus nascimentos.
> E pola filosomia
> Sei todolos pensamentos
> Que trazem na fantesia.

E faz em seguida revelações galantes sobre o Conde de Penella, «o mór namorado de Portugal e Castella», do embaixador do imperador Carlos V, do védor, do Conde de Marialva, Vasco de Foes, Affonso de Albuquerque, Jorge de Mello, Gaspar Gonçalves e Pedreanes. Nesta farsa os três episodios são muito extensos até á prolixidade e tornam a acção muito arrastada; qualquer dos episodios podia, de per si, fornecer assumpto para uma peça independente, mas subsistindo os três era necessario abreviá-los e estreitar o nexo que os unia. Nesta farsa do *Clerigo da Beira* ha uma passagem, que uma vez mais evidencía aquelle defeito já referido da precipitação dos acontecimentos: o filho do clerigo anda uma legua até á casa, onde estava guardada uma furôa, e regressa percorrendo a mesma légua emquanto o pae monologa os versos, comprehendidos nas seguintes rubricas:

« *(Vai o moço pela furôa e fica o Clerigo entre si dizendo:)*

Cler. — Medraria este rapaz
Na côrte mais que ninguem,
Porque lá não fazem bem
Senão a quem menos faz.
Outras manhas tem assaz,
Cada hũa muito bôa:
Nunca diz bem de pessoa,
Nem verdade nunca a traz.
Mexerica que por nada
Revolverá San Francisco;
Que pera a Côrte é hum visco,
Que caça toda a manada.
(Vem o filho com a furôa e diz:)

Do mesmo anno do *Juiz da Beira*, 1525, deve ser o *Jubileu de Amores*, auto bilingue perdido, mas que se sabe haver sido representado em Portugal entre os annos de 1525 e 1531 e repetido neste ultimo anno, em Dezembro, em Bruxellas, em casa do Embaixador de Portugal, D. Pedro de Mascarenhas, nas festas com que este solemnizou o nascimento do principe D. Manuel. Apenas se conservaram testemunhos da irreverencia do poeta contra o clero e dos applausos hilariantes que suscitára. [1]

O *Templo do Apollo* é uma adulação gentil á Infanta D. Izabel, irmã de João III, que partia para se casar com o Imperador Carlos V, com personificações e allegorias a par de personagens communs que praticam o mais chão realismo, como o desse romeiro que antes de entrar no *Templo do Apollo*, cospe para o lado e diz o por que o faz. É a

---

[1] Este episodio da vida litteraria de Gil Vicente foi illustrado com muitas noticias novas pela sr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos nas suas *Notas Vicentinas*, I — *Gil Vicente em Bruxellas ou o Jubileu de Amor*, publ. na *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. 1.º, n.º 2, Coimbra, 1912.

Apollo que os romeiros de Carlos V e sua mulher pedem auxilio para vencerem os pagãos. A tragi-comedia tem um prologo pelo auctor que apresenta o argumento, particularidade que daqui em deante mais se repetirá.

Os annos de 1527 e 1528 parece terem sido os mais fecundos do poeta, já porque fossem mais repetidas as sollicitações da côrte, já porque Gil Vicente se sentisse no seu momento de mais prompta e facil productividade. São desses annos: a *Serra da Estrella*, pittoresca peça, em que elogia calorosamente a serra, onde decorre, em meio pastoril, o seu pequeno e simples entrecho; a *Nau de Amores*, cuja composição é semelhante á das *Barcas* e igualmente de grande effeito; o *Auto da Feira*, mixto de moralidade e de peça de costumes, onde se contêm algumas invectivas severas contra a curia romana [1]; o *Brazão da cidade de Coimbra*, interpretação e correcção do brazão da cidade, provavelmente segundo tradições locaes; e finalmente os dois mysterios sobre a *Historia de Deus* e a *Resurreição*, dos quaes o primeiro tem verdadeira inspiração lyrica, principalmente nos lamentos de Job. A primeira parte é uma descripção, fiel á narrativa biblica, apenas vivificada pelo dialogo e pelo lyrismo pessimista que lhe communicou Gil Vicente: a segunda, talvez incompleta, reduz-se á conversa de alguns judeus incrédulos. Possivel é até que só isso o poeta tivesse querido fazer, pois ao menos o titulo executou-o completamente: *Dialogo sobre a resurreição entre os judeus*.

---

[1] Alguns auctores, especialmente o sr. Th. Braga e a sr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, têm attribuido a Gil Vicente intuitos de heterodoxia religiosa, fazendo-o precursôr de Erasmo e Luthero. Contra essa attribuição protestou o sr. Fortunato de Almeida na sua *Historia da Igreja em Portugal*, tomo 8.º, parte 2.ª, Coimbra, 1915-1917, pag. 119-126. Affigura-se-nos mais razoavel a interpretação que este auctor dá ás irreverencias do poeta comico.

As peças que se seguem não trazem progresso apreciável á evolução artistica do escriptor.

Durante trinta e quatro annos, com fecundidade varia, mas sempre com seguro exito, Gil Vicente divertiu a côrte portuguesa, em Lisboa, em Coimbra, Evora, Santarem, Almeirim, por toda a parte aonde os cuidados da administração, o desejo de distracção e as fugidas ás epidemias levaram os reis a estancear. Comsigo levava Gil Vicente, com seu génio, não só a alegria descuidada, mas tambem verdadeiro poder de cultura artistica, de que se tornava centro e pretexto, pois para a enscenação dos seus autos era necessario congregar actores, musicos, caracterização, scenographia, posto que rudimentar, e mais ainda porque elles faziam meditar os seus espectadores no sentido transcendente das suas obras. Gil Vicente era um poeta essencialmente christão e as suas obras representam a visão da vida e da sociedade do seu tempo, através de olhos de artista christão e moralista, que tem sempre presente a rapida caducidade das obras humanas, quanto é finita a vida terrena, quanto é fragil a argilla humana, porque muito vivamente sente tambem a bemaventurança da vida eterna, que aos justos aguarda, e a cada passo vê sobre si postos e sobre esses que descuidosos se abandonam á vida peccadora os olhos omnividentes de Deus, que tudo devassam e inquirem. Em muitas das suas obras, numas pelo sentido, noutras pelas personagens, noutras pelas estancias lyricas do poeta e noutras ainda pela propria disposição do tablado — são estas as mais grosseiras — simultaneamente se entrevêm dois mundos, o finito e o infinito, simultaneidade que evidencia a certeza permanente da continuidade da vida para alêm da morte. Nós hoje, homens do seculo XX, impregnados de materialismo e naturalismo, temos grande difficuldade em comprehender esta convicção da longevidade do Bem, da vida transcendente alêm do seu terreno limite e todo o thesouro immenso de sentimentos que della brotavam. Não fazemos

coisas grandes, porque para as fazer é necessario muito tempo e a vida não chega para as vermos concluidas, temos sempre ante nós a consciencia do fim proximo, e se essa certeza deixa de ser serena e calma, é para ainda se perturbar com a perspectiva dum fim antecipado. Não vale a pena principiar, porque não chegaremos ao fim; por isso nada de grande se principia. O maior problema da philosophia moral, o illudir esta certeza do fim, temo-lo nós pendente, porque pusemos de lado todas as soluções que a religião e o espiritualismo nos propuséram, avaliando essas soluções não pela sua efficacidade determinante, mas por um mesquinho cotejo com a fria razão. Por isso se abriu esse vácuo, por isso a vida é sempre mais curta e cada vez mais esteril. Não era assim no tempo de Gil Vicente, e essa certeza da compensação da brevidade da vida terrena pela continuidade do alêm é eloquentemente expressada no seu theatro, todo palpitante dum sôpro metaphysico. A outra vida é-lhe tão familiar, tão certa e segura, que por ella já entram elle e as suas personagens, que della vêm ao tablado os que lá desfructam a eterna paz dos eleitos. E como o descanso em Deus era a recompensa da fadiga do mundo, como esta fadiga era o preço necessario daquelle descanso, as suas personagens afadigam-se buliçosamente, batalhando pela religião e pelo rei, pela gloria e pela fama, pelo amor e pela formusura. Isto fazem as suas personagens symbolicas, os cavalleiros da cruz, de seu especial respeito, todos os justos e esforçados que collaboram nas grandes empresas do grande seculo da historia portuguesa. Ao lado delles, em grande numero e em pungente contraste, pululam os pastores grosseiros e sensuais ou ingénuos crentes, os fidalgótes ostentadores, as raparigas pobres e pretensiosas, as alcouvetas, os poderosos do mundo, orgulhosos e tyrannos, os maus clerigos, os parvos. É por ser a sua visão do mundo tão amplamente comprehensiva, com seus districtos a penetrarem-se reciprocamente, que o theatro vicentino é tão

inextricavelmente mixto, emmaranhadamente confuso dos mais dispares e inconciliaveis generos dramaticos: ao lado do mais alado idealismo religioso ou lyrico o mais chão realismo, a par de figuras transcendentes de pureza os grosseiros villãos, dialogando com figuras que são materializações de virtudes, de idéas abstractas ou sentimentos, Satanaz e Mercurio e um parvo... Ao tom alto da grandiloquencia, á maxima gravidade propria do theatro dum povo ufano de tão grandes emprehendimentos levados a cabo, casa-se sempre o baixo tom comico, o mais baixo tom comico, o burlesco; os dois polos do sublime e do ridiculo a par.

O comico vicentino é como todos os effeitos comicos um contraste, mas um contraste extremamente pictorico, não é o das bôas respostas, bôas sahidas de difficeis situações — contraste entre o enigma que se preparava e o modo prompto por que é desfeito — é o contraste entre a mediania corrente e natural e a expansão proposital da infima mediocridade. Queremos dizer: as personagens comicas de Gil Vicente comprazem-se, gozam do proprio comico, de se mostrarem infimamente grosseiras e boçaes, voluntariamente se confinando no seu *eu* miseravel: os parvos muito parvos, as bruxas muito disparatadas na sua aravía, Pero Vaz, como noivo e juiz estupido, procurando requintar a sua propria estupidez, orgulhosos da pobreza de espirito, dos trapos andrajosos e da situação social que todos desdenham. A este comico chamamos nós burlesco, um pouco como o comico carnavalesco dos que, de alma grosseira e mediocre intelligencia, comprehendem o Carnaval como um rápido periodo de liberdade e irresponsabilidade em que possam ser absolutamente elles, subjectivamente se revelarem como são. Este comico é todo de effeito externo, não vem do contraste entre os factos e a significação excessiva, que se lhes attribue como o de *D. Quixote*, este comico participa da bobice medieval e tem de lançar meio de toda a apparencia externa que o auxilie, a qualidade de parvo, a situação de quem tem

medo, os trocadilhos da phrase, a grossaria obscura de personagens taes como regateiras, peixeiras, negros, ferreiros, mendigos, ciganos, creadas, um padeiro, um sapateiro e os parvos. O *Pranto de Maria Parda*, a fala de Mercurio á frente do *Auto da Feira*, o medo do escudeiro na *Farsa de quem tem farelos*, o medo do pastor que ouve a mulher no *Auto da Feira*, todas as aravías e exorcismos das bruxas e dos tôlos, a gala que o diabo faz da propria maldade garota, Pero Vaz na *Ignez Pereira* e no *Juiz da Beira*, são exemplos do burlesco vicentino. Ha felizmente outros comicos, de contrastes mais suaves: a paixão serodia do *Velho da Horta*, a colera e o desdem irrespeitoso, no dialogo entre pae e filho no *Clerigo da Beira*, a mentira na narrativa do encontro com o clerigo curioso, que faz Leonor Vaz na *Ignez Pereira*, a grossaria desilludida do creado e a fanfarronada do escudeiro pobre na mesma *Ignez Pereira*, e tambem comico triste, de mais profundo sentido, como no episodio da *Mofina Mendes* e no dialogo entre *Todo o mundo e Ninguem*.

Gil Vicente teve continuadores que tomaram a sua forma dramatica do auto, assim mixta e confusa, e a immobilizaram [1]. Em Lisboa, na provincia e nas colonias, no seculo XVI e depois, se representaram os autos de Affonso Alvares, Ribeiro Chiado, Antonio Prestes, o neto do creador, Gil Vicente de Almeida, Balthazar Dias, Luiz de Camões e outros auctores. Nenhum gozou o favor, que na côrte desfructou o auctor da *Ignez Pereira*, como nenhum teve o genio dramatico deste, a sua inspiração lyrica, a sua originalidade de vistas e a sua capacidade critica social. Outro foi, pois, o publico destes seus continuadores, foi o povo rude e grosseiro, sem educação esthetica, o qual quando

---

[1] Occupamo-nos deste aspecto do theatro na *Historia da Litteratura Classica* (*2.ª Epocha: 1580-1756*).

acudia aos côrros ou pateos de comedias só procurava a satisfação da sua sêde de comico desopilante ou a enscenação barbara dos mysterios religiosos. Alguns fidalgos mais cultos, que ahi occorressem dissimuladamente, nenhum influxo poderiam exercer. Tudo isto fez que o auto estagnasse na servil imitação da obra de Gil Vicente, ao qual só se ia pedir suggestão de themas burlescos, o hilariante comico do gosto popular, e os exemplos dos mysterios postos em scena — essa forma de theatro, já revelha, já caduca perante novas formas tomadas das letras classicas. O que salva o theatro vicentino é a alta individualidade do poeta, porque as suas formas dramaticas eram, pela sua propria grossaria e indifferenciação, mixto cahotico dos mais heterogeneos elementos, condemnadas a uma morte immediata, se outros espiritos creadores lhes não imprimissem movimento e não continuassem a evolução differenciadora indispensavel ao progresso dos generos litterarios e que já no theatro vicentino observámos. Pastoral dramatica, mysterio religioso, theatro de cavallarias e algum theatro de costumes, tudo envolto na maravilha e acanhado na sua rudimentar composição não são formas de theatro para perdurar, contêm já em si o proprio factor da morte; são pontos de partida para uma seguida evolução, mas se se immobilizarem em formas crystallizadas morrem. Ora o theatro vicentino não morreu, mas seguiu destino que para a nossa interpretação é equivalente: exaggerou os seus proprios defeitos e assim mais grosseiro sumiu-se para a litteratura popular, onde tem vivido da propria grossaria e insignificancia esthetica [1].

---

[1] Este phenomeno, que é tão plenamente explicavel e cuja interpretação justa não póde deixar de ser a que tem caracter condemnatório, foi descripto e julgado do modo seguinte pelo sr. Th. Braga. «Os elementos tradicionaes e populares do theatro português a que Gil Vicente deu forma litteraria foram a primeira condição para a estabilidade da sua obra; porém, como um génio synthetico, comprehendendo

No final desta obra, na conclusão apresentaremos das causas deste phenomeno a parte social, mais concreta e provavel.

Como exemplificação da doutrina, que acabamos de expôr, bastará a leitura de algumas peças dos dois principaes continuadores de Gil Vicente; Antonio Prestes [1] e Antonio Ribeiro Chiado [2]. Dos autos de Camões fallaremos no capitulo a elle consagrado. A analyse da estructura interna das obras dos continuadores mostrar-nos-ha materia vicentina sem as bôas qualidades do auctor da trilogia das *Barcas*. O progresso da forma dramatica do *auto* havia de fazer-se fóra da lingua portuguesa, em Hespanha, no seculo immediato.

---

a transição da Edade média para a Renascença, amando e servindo o futuro sem renegar o passado, essa obra tornou-se a expressão das necessidades moraes da sociedade portuguesa, encantou os espiritos pela sua belleza artistica, exerceu uma influencia profunda no successivo desenvolvimento da Litteratura dramatica». (V. *Escola de Gil Vicente e o desenvolvimento do theatro nacional,* pag. 5).

(1) V. *O Auto da Ave Maria,* Lisbôa, 1889, edição da *Bibliotheca Universal Antiga e Moderna,* 131 pags.; comprehende tambem o *Auto dos Cantarinhos.*

(2) V. *Obras do Poeta Chiado, colligidas, annotadas e prefaciadas por Alberto Pimentel,* Lisbôa, 1889, 248 pags.

CAPITULO II

SA DE MIRANDA

A VIDA

Francisco de Sá de Miranda nasceu em 1485 ([1]) na cidade de Coimbra, a «antiga e nobre cidade» no seu dizer, filho do conego Gonçalo Mendes de Sá, que mais tarde obteve a sua legitimação. A familia dos Sás pertencia á antiga nobreza do reino e assignalára-se já por alguns membros illustres e tambem por outros de ingrata recordação. A larga e emmaranhada copa da sua arvore genealogica attribuia-lhe parentes tambem em Hespanha e em Italia. Dos seus parentes castelhanos seria o poeta Garcilaso de la Vega o que mais desvaneceria o nosso reformador, como parece confirmar-se por suas proprias palavras, na peça de dedicatoria da ecloga *Nemoroso*, commemorativa da morte daquelle poeta castelhano. E dos seus parentes italianos seria a escriptora Vittoria Colonna, igualmente, quem mais o lisonjearia com sua consaguinidade e amistosa disposição — que o proprio poeta frequentou e cultivou, quando fez a sua famosa e fecunda viagem á Italia.

([1]) V. D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, magistral estudo biographico de Sá de Miranda, que acompanha a edição critica das *Poesias*, e Sousa Viterbo, *Estudos sobre Sá de Miranda*, vols. 42.º e 43.º do *Instituto*, Coimbra, 1895 e 1896.

*

Ignora-se todo o periodo da sua vida que decorre até á adolescencia, qual fosse a sua educação, a sua convivencia e se alguns acontecimentos notórios haveriam imprimido em seu espirito dessas impressões indeleveis, de tão determinante influencia na formação da consciencia dum artista. Julga-se que em Buarcos passára a sua primeira infancia, junto do seu avô paterno João Gonçalves de Miranda. Se o exemplar das epopêas homericas annotado por Sá de Miranda, que o anonymo auctor da *Vida*, que precede a 1.ª edição de suas obras, disse existir ainda em 1584 em poder dum fidalgo da Beira Alta, Gonçalo da Fonseca de Castro — se tal exemplar pudesse ser referido á adolescencia do poeta, affoitariamos a conjectura de que o poeta se familiarizára com as letras classicas, muito antes da sua viagem. Demais, esse elemento de informação apenas viria confirmar o que é uma muito verosimil hypothese. A esse tempo eram bem conhecidos os nomes primaciaes das bôas letras da antiguidade; encontramo-los citados pelos auctores e descriptos nos inventarios das bibliothecas. E de facto, só por esse prévio conhecimento e pela noticia da effervescencia litteraria, que em Italia occorria, se comprehenderia que o poeta se aventurasse a essa viagem.

Em Lisbôa frequentou a Universidade, concluindo a sua formatura de leis e ingressando naquella escola como professor. Isto deve ter occorrido depois de 1516, data em que apparece nomeado com o titulo de doutor. Não quiz, porêm, seguir a carreira das leis, abandonou o ensino e recusou lugares officiaes para se retirar e devotar ao «estudo da Philosophia Moral e Estoyca a que sua natureza o inclinava» — diz o seu anonymo e sempre util biographo.

A Universidade, então com séde em Lisbôa desde que em 1384 para aqui fôra transferida por D. João I, recebêra de D. Manuel I importantes elementos de progresso: casas novas, augmento dos vencimentos do seu pessoal e um novo estatuto, outorgado em 1504, cujo plano de estudos era

mais vasto que o anterior. Nelle se consignava o ensino de theologia, de canones, de philosophia natural, de philosophia moral, de leis, de medicina, de logica e de grammatica, distribuido por cadeiras de prima, de terça e de vespera — designações estas tomadas das horas canonicas, em que as aulas se realizavam. Estes estudos, tão summariamente conhecidos hoje, seguiu-os Sá de Miranda, mas não nos é possivel saber o que de litterario e classico se contivésse nesse quadro, para presumir a parte que na sua deliberação de ir a Italia pudesse ter tido a aprendizagem escolar.

Por esse tempo frequentou o poeta a côrte de D. Manuel I, onde se realizavam serões, que pela sua opulencia e elegancia se tornaram famosos. A elles assistiam os poetas do tempo, nelles exhibia Gil Vicente os seus autos. No *Cancioneiro Geral*, colleccionado por Garcia de Rezende e publicado em 1516, figura o nome de Sá de Miranda entre os muitos que preenchem aquella obra. Alguns destes auctores teriam ainda sido do conhecimento do poeta, que chegava á côrte quando alguns delles se retiravam pela velhice ou arrebatados pela morte. De taes serões no paço da Ribeira e em outros muitos lugares, por onde a côrte transitou e estanceou, conservou Sá de Miranda uma grata recordação, que confessou quando a mais larga e mais intelligente comprehensão da belleza e do ideal classico o faziam lastimar o desapparecimento dessa atmosphera de elegancia, de luxo e bom gosto tão idonea para fazer desenvolver e fructificar os ambiciosos sonhos litterarios, que lhe enchiam o espirito:

> Os mômos, os serãos de Portugal,
> Tam falados no mundo, onde são idos?
> E as graças temperadas do seu sal?
> Dos motes o primor, e altos sentidos?
> Uns ditos delicados cortesãos.
> Que é delles? Quem lhes dá sómente ouvidos?

Não era a taciturna côrte de D. João III o meio mais propicio para fecundar planos litterarios, dessa mundana arte litteraria do renascimento que elevou o amor a primeiro thema e á mulher dignificou como suprema inspiradora. O mercantilismo, que para as empresas ultramarinas impellia a nobreza, e os sustos e cautélas, que o estabelecimento do tribunal do Santo Officio originava, faziam crear saudades da côrte de D. Manuel I, de quando a India era ainda um ideal heroico e christão.

Desse lapso de tempo, que alcança até á sua partida para o estrangeiro, restam as composições de gosto medieval, cantigas e vilancetes, de que adiante se falará.

Em 1521 sahiu de Portugal, levado pela curiosidade de observar de perto a actividade litteraria da Italia e talvez, como é verosimil, pelo desejo de melhor conhecer o mundo e os homens, para mais sabiamente se erguer acima da sua ordinaria estimação de valores com aquelle philosophico scepticismo, a que seu espirito parece haver sido de natural tão propenso. Diz o seu primeiro biographo que elle percorreu os mais celebres lugares de Hespanha, e com vagar e curiosidade Roma, Veneza, Napoles, Milão, Florença e o melhor da Sicilia. Este depoimento é, mais ou menos, confirmado pela confissão do proprio poeta:

> Vi Roma, vi Veneza, vi Milão
> Em tempo de Espanhoes e de Franceses,
> Os jardins de Valença de Aragão
> Em que o amor vive e reina, onde florece,
> Por onde tantas rebuçadas vão.

Este « tempo de hespanhoes e franceses » é o da guerra entre Carlos V e Francisco I, que se feria na Italia, onde tambem teve termo pela decisiva batalha de Pavia.

Qual era a direcção do intenso movimento litterario, de que então palpitava o genio italiano, qual o espirito que o dominava, já o dissémos quando na *Introducção* do presente

livro desenhámos a physionomia do renascimento em Italia. Foi essa febre de belleza, que Sá de Miranda em flagrante surprehendeu, e na sua intimidade pôde penetrar graças ás facilidades que certo lhe proporcionaria o seu parentesco com um dos corypheus desse movimento, Vittoria Colonna. Se se relembrarem as predominantes feições do movimento litterario da Italia de então e se se lhes accrescentarem as do quadro social e as do magnifico esplendor das artes plasticas, em que culminavam Leonardo de Vinci, Raphael, Miguel Angelo, Cellini, teremos reconstituido as impressões colhidas por Sá de Miranda — em cujo espirito ellas se organizaram em toda uma esthetica: nova concepção da vida, novas aspirações de belleza e novas formas de arte para lhes dar expressão, aquelle ideal que delineámos na *Introducção.*

Portador dum ambicioso programma, regressou a Portugal em 1526, indo acolher-se a uma sua quinta dos arredores de Coimbra, donde só sahiu para saudar os reis que áquella cidade se abrigavam, fugindo duma peste, que em Lisboa grassava. Esse encontro com D. João III em Coimbra foi o inicio das suas novas relações com a côrte, de que ia ser um severo censor, que desassombradamente adverte o rei dos perigos que antevê. Relacionado com os mais cultos fidalgos e os mais talentosos espiritos desse tempo, começa então a serena execução do seu programma triplice: acclimar o novo gosto litterario, orientar os ensaios dos outros poetas que queriam seguir os seus ensinamentos e fazer o que hoje chamariamos critica social. Este triplice programma não excluia benevola sympathia pelas formas poeticas tradicionaes que já cultivára e que continuaria a exercitar.

Foi durante a curta estada de D. João III em Coimbra, em 1527, que Sá de Miranda compôs a sua primeira tentativa de theatro classico, a comedia *Os Estrangeiros.*

Entre 1533 e 1534, ou fosse pelo pendor do seu espirito para a tranquilla solidão e porque lhe desagradasse o theor de vida que na côrte se vivia, tão opposto ao seu modo de

sentir e ás suas opiniões, ou fosse porque a reacção provocada no animo dos cortesãos pelas suas censuras se aziumasse com as allusões da ecloga *Aleixo*, o poeta retira-se para a Commenda das Duas Igrejas, que acabava de receber de D. João III. Essas terras, em que se ia isolar, convizinham com o Pico dos Regalados, sobre a margem esquerda do rio Neiva, na provincia do Minho. A belleza da paizagem, luxuriante e variada de aspectos, ajustava-se com o estado de espirito meditativo do poeta, em cujos sentimentos litterarios figurava o amôr da natureza e em cujo programma se incluia o cultivo do bucolismo. Com Antonio Pereira Marramaque, senhor de Basto, nas cercanias das Duas Igrejas, lavrador e poeta tambem curioso do novo movimento de idéas, estreitou o poeta relações e permutou trabalhos poeticos. É este senhor de Basto um dos destinatarios das suas famosas *Cartas*. Na leitura, no exercicio da musica, na caça e na conversa, na qual segundo o seu anonymo biographo foi de raro e suggestivo encanto, passou Sá de Miranda esse tempo, até que a partida de Antonio Basto para a côrte ou para Coimbra, com toda sua familia, pôs fim a esse fraternal convivio. Depois da partida de Basto, o poeta transferiu-se para a Quinta da Tapada, que alli possuia talvez já anteriormente á Commenda das Duas Igrejas e que talvez houvesse sido a causa de haver sollicitado do rei D. João III a doação dessa Commenda, tão distante da sua terra natal.

Pouco depois, em 1536, casou com D. Briolanja de Azevedo, senhora da nobreza local, com que o poeta iniciára convivencia. Era D. Briolanja irmã de Manuel Machado, senhor das terras de Entre-Homem e Cavado e opulento de haveres. Desde então, sem descontinuar os seus fervorosos estudos litterarios, Sá de Miranda attrahe a sua casa amigos e admiradores que generosamente acolhe, formando no seu retiro já pela affluencia dos visitantes, já pela correspondencia que mantinha, uma pequena côrte litteraria. Vêm depois os filhos e os cuidados da sua educação, em que

desveladamente se esmera. De 1538, segundo se julga, é o seu segundo ensaio dramatico, *Vilhalpandos,* que o Cardeal Infante D. Henrique honrou com a sua estima. Em 1551, o principe D. João, mallogrado herdeiro do throno, pae de D. Sebastião, mandou-lhe pedir os seus versos — o que era então um supremo signal de apreço. Em 1553, soffreu o desgosto de perder em Ceuta seu filho mais velho, Gonçalo Mendes; dois annos depois morreu D. Briolanja. Estas dôres causaram-lhe profundo abalo. Desde então, refere o seu utilissimo e benemerito biographo, «nunca mais sahio de sua casa, senão pera ovir os officios Divinos, nem apparou a barba, nem cortou as unhas, nem respondeu a carta que lhe alguem escrevesse até que acabou de todo». E de todo acabou em 1558, tendo ainda assistido ás mortes consecutivas do infante D. Luiz, do Principe D. João e do rei D. João III. Tinha então setenta e três annos de edade, bem providos de saber e de experiencia, e bem tranquillos de rectamente haverem sido vividos. Foi sepultado em S. Martinho de Carrezedo, ao lado do tumulo de sua mulher.

O HOMEM

O biographo anonymo, que colligiu as suas informações «de pessoas fidedignas que o conhecerão e tratarão», descreve do modo seguinte o retrato physico do poeta, ao mesmo tempo que presta alguns dados sobre o seu caracter. «Foy homem grosso de corpo, de meãa estatura, muito aluo de mãos, e rostro, com pouca côr nelle, o cabello preto e corredio, a barba muito povoada, e de seu natural crecida, os olhos verdes bem assombrados, mas com alguma demasia grandes, o naris comprido, e com cavallo, graue na pessoa, melancolico na apparencia, mais facil e humano na conversação, engraçado nella com bom tom de falla, e menos parco em fallar que em rir...». Estas breves informações, os sentimentos que dominam as suas obras e o alto conceito que

delle fizeram os seus discipulos e continuadores, não menos solicitos em lhe louvar a austeridade que as obras, fazem-nos crer que foi Sá de Miranda um destes caracteres austeros, graves, de firme vontade e sombrio aspecto, mas que occultam sob essa severa apparencia uma sensibilidade extrema e uma affabilidade acolhedora. Essa sensibilidade teria dois principaes aspectos: a bonhomia amavel e hospitaleira, communicativa e jovial, quando o rodeavam amigos na intimidade, e uma viva sympathia social, que o levava a commover-se a lagrimas perante os prenuncios dos graves infortunios que Portugal haveria de correr: «se suspendia alguas vezes, e muy de ordinario derramava lagrimas sem o sentir.» A jovialidade ruidosa da conversação era nelle um meio de distrahir essa viva preoccupação dos destinos do seu paiz, era uma maneira de se livrar de si, das consequencias pungentes dessa viva solidariedade de sentimentos com a sociedade em que vivia. A dedicada ansiedade e a franqueza leal com que a D. João III e aos seus amigos confessava os seus juizos e opiniões, fazem crer que foi Sá de Miranda uma destas excepcionaes organizações moraes que tratam do interesse social como dum interesse seu proprio e que no que é pessoalmente seu buscam um valor e um alcance social. Essa solicitude faria delle, nos tempos modernos, um bom cidadão, sempre prompto a intervir com o seu voto e a sua opinião em todos os momentosos assumptos. Em vez de cartas poeticas ao soberano e a um pequeno circulo de amigos, teria então escripto manifestos e pamphletos dirigidos á nação. Não faz esta consciencia social, esta coragem lembrar o papel de Alexandre Herculano, sahindo dos seus estudos historicos e do seu retiro para se pronunciar sobre algumas importantes questões publicas do seu tempo? Não é este o unico ponto de semelhança entre os caracteres dos dois escriptores: Embora seja melindroso estabelecer approximações entre naturezas moraes tão distantes no tempo e que se alimentaram de emoções e pensamentos tão

diversos e de certo modo tão oppostos, não temos outro processo de esclarecer e completar a synthese que cremos fazer da constituição moral do introductor do gosto classico em Portugal. Como Herculano, soffreu uma influencia profunda no seu systema de idéas, no estrangeiro; como elle foi tambem um reformador; viveu retirado e mais se retirou em certa altura da sua vida; tarde casou, mais preoccupado de bem-estar e bôa-ordem caseira que impellido por um vivo sentimento de amôr. A razão serena e sensata predominava sobre a exaltada imaginação poetica; escasso era o seu sentimento da natureza, que cedia todo o lugar á melancholia pessimista e desilludida. Desdenhoso das grandezas do mundo, da riqueza e do poder, parecia comprazer-se em exercitar pelo isolamento, pela meditação e pelo estudo a sua vida interior. Para nesse seu gosto se concentrar abondonou o magisterio, recusou cargos publicos e affastou-se da côrte. A sinceridade terá sido sempre sua inspiradora, sinceridade exigente que á sua propria consciencia fiscalizava. Por ter sido uma consciencia recta, que se não deslumbrou com a miragem do Oriente e com as retumbantes glorias e prodigiosos esplendores do seu tempo, e porque sempre fallou a verdade dos seus sentimentos, foi venerado não menos como reformador litterario que como philosopho — quando philosopho tinha um significado principalmente moral, mixto de integridade, de rude simpleza, de sinceridade e de sobranceria para com as enganosas apparencias do mundo.

O POETA

A acção de Sá de Miranda na nossa historia litteraria é a dum reformador; foi elle que primeiro ensaiou alguns novos generos poeticos: o soneto e a canção de Petrarcha, os tercetos de Dante, a oitava rima de Policiano, Boccacio e Ariosto, as eclogas de Sannazaro e seus versos encadeados, e o hendecassylabo jambico. Como a lingua ainda não adqui-

rira por um longo exercicio de culta arte malleabilidade e expressão flexivel para os novos ideaes do renascimento e como Sá de Miranda, espirito viril e austéro, não era uma alta organização poetica, grandemente carecem de inspiração as suas obras, pela maior parte. Menos analysar o fundo individual, que ás novas formas incutiu, do que verificar em que termos fez as suas exemplificações, terá de ser o nosso processo.

Posta completamente de parte a hypotese de haver sido o soneto cultivado antes de Sá de Miranda, [1] a este cabe a gloria de ter feito o seu primeiro ensaio com as vinte e nove peças desse genero, que andam nas suas obras. Não foi da antiguidade, que Sá de Miranda tomou esta sua innovação, porque a antiguidade o desconheceu; o soneto é um genero poetico moderno.

O seu nome proveio da lyrica provençal, mas nella com o significado generico de qualquer peça poetica acompanhada de musica. Com a estructura, com que hoje o conhecemos, tornada inalteravel pela consagração dos seculos, foi a Sicilia, no seculo XIII, que o produziu e foi Petrarcha que o pôs triumphalmente em moda. Dois quartetos e dois tercetos de dez syllabas com as rimas encadeadas segundo as formulas A B B A — A B B A — C C D — E D E — ou A B B A — A B B A — C D E — C D E — ou ainda A B A B — B A B A — C D C — D C D — tal é a organização do soneto que se

---

(1) V. *Poesias de Sá de Miranda,* ed. de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos. As obras poeticas de Sá de Miranda correm impressas nos seguintes volumes: *Poesias,* edição critica da sr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Halle, 1886; *Novos estudos sobre Sá de Miranda,* da mesma senhora, publicados no vol. V do *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisbôa,* Lisbôa, 1912, pag. 9-230, os quaes comprehendem uma ecloga *Aleixo,* duas trovas, oito vilancetes, cinco cantigas e um fragmento minusculo da tragedia perdida *Cleopatra;* o poema de *Santa Maria Egypciaca,* editado pelo sr. Th. Braga, Porto, 1913.

fixou, na qual raramente com exito mão profana ousou introduzir modificações de sua lavra. [1] Com o largo cultivo que deste genero poetico fez, Petrarcha não só lhe fixou tal estructura, mas nelle embutiu um ideal litterario novo. Pelo soneto petrarcheano entrou na litteratura o amor, não já como accessorio ou baixamente interpretado, mas expressão suprema de todas as delicadezas da alma humana, como vida interior, como sacrificio de todos os sentimentos e de toda a meditação a um modelo de belleza perfeito até ao ideal e, como ideal, inattingivel. Exhumando-o da multidão confusa de mythos, allegorias, concepções metaphysicas e materiaes perfigurações que sobre elle tinham accumulado Dante e a escholastica medieva, Petrarcha purificou o amor e revelou-o. Esse amor, assim largamente comprehendido, é todo um vasto mundo de emoções novas, toda uma fecunda seara de novos themas para a imaginação artistica e para a meditação subjectiva; esse amor é mesmo uma completa concepção moral, uma interpretação da vida, á qual dava causa e objectivo; segundo elle, só se vivia porque se amava e só se vivia para amar, pois era o amôr, com seu conteúdo inexhaurivel, que revelava ás almas a sua vida interna e as fazia vibrar. Este alto ideal já não era o realizado pela Beatriz do Dante, symbolo da Belleza e da Perfeição, voz e consciencia do Universo, caminho do céu, representação esthetica da construcção logica da escholatisca, essa Beatriz feita de transcendencias subtis menos representada nas expressões do poeta que na imaginação ansiosa de a completar, essa *luce intelletual* e incoercivel. Agora a Laura do Petrarcha é um ideal mais humano, é a mulher formosa, que

---

(1) Ao soneto de typo italiano oppõe-se o soneto de typo de inglês. Ha muitas noticias sobre o soneto inglês e suas caracteristicas no estudo do academico J. Fernandes Costa, *Camões, exemplar e modelo dos modernos sonetistas ingleses — Elisabeth Browning e Catharina de Athayde*, pub. no vol. 11.º do *Boletim da 2.ª Classe da Academia.*

ardentemente se ama, é um corpo esculpturalmente bello, que irradia belleza que á natureza se communica a adoçá-la por sympathia e desejo de concordancia entre as formas bellas. Tem mesmo um modelo, alvo como a neve, olhos serenos e castamente modestos, cabellos de ouro, fallar discreto em voz duma harmonia musical, movimentos lentos de graciosa suavidade. Amar esse modelo, ansiosamente lhe implorar a graça dum sorriso, o favor sem par dalguma benevola palavra, reproduzir na harmonia do verso e na expressão da linguagem poetica esse modelo, desesperar de o fazer e sempre recomeçar, num continuo esforço de arte, logo seguido de desfallecimento, será o objecto deliberadamente preferido dos poetas do quinhentismo. Nem sombra de desejo carnal transparece nos seus ardores de amor; a tal materia fecharam-se as portas da poesia e da imaginação dos poetas quinhentistas, impregnados do puro idealismo platonico, que no amor via tambem uma idéa pura daquellas de que o philosopho atheniense tecia e povoava o mundo, dellas fazendo a propria essencia deste. O amôr de Petrarcha e dos que no exercicio do soneto o seguiram é tambem uma idéa pura, que por si mesma actua sobre a materia, o corpo e a natureza, e por si conduz ao soberano bem. Largos horizontes se estendiam á imaginação poetica: reproduzir a mulher amada, esse modelo sempre imitado em esboços parciaes do grande quadro ideal que cada alma trazia em si; inquirir dos movimentos do coração, devassar todos os escaninhos da propria alma e trazer ao relevo da arte, da expressão poetica todas as descobertas dessa intuspecção assidua e attenta; gozar o soffrimento de amar e exprimir as contradicções desse sentimento; em meio de tentativas sem fim de desenhar o seu ideal modelo, explicar em que consiste a sua almejada belleza e localizá-la na mais adequada paizagem, ridente e meiga, eram themas de infinitas variantes. Pelo soneto petrarcheano entra na nossa litteratura o amor, como primeiro grau na hierarchia dos themas litterarios, e

revela-se essa disposição de espirito, extremamente artistica e mais que nenhuma outra fecunda para o bem e para a belleza, que é muitas vezes a disposição de quem ama, mas que é sempre a disposição de quem soffre. Pelo soffrimento se sente a vida, pois é elle o mais solido ponto de referencia e de relação, por elle se adquire esse poder de sympathia, de perspicacia psychologica, de desillusão, de sensibilidade e de bondade, por elle se aprendem os verdadeiros valores do mundo. Abundante inspiração poetica communicou á nossa litteratura o soneto petrarcheano, o qual com as transformações das idéas estheticas foi tambem transformando o seu fundo. A aprendizagem do soneto, que os nossos poetas quinhentistas vão fazer, será longa, laboriosa e mais duma vez frustrada pelos defeitos inherentes á estructura severa desse genero poetico: comprimir num exiguo quadro a inspiração lyrica, quebrando o impulso do sentimento ou a sequencia da idéa, mutilando portanto a expressão dum ou doutro; recahir em virtude do cunho conceituoso, que a mesma brevidade do soneto lhe imprime, na insignificancia ou na complicação especiosa. Este ultimo defeito tornará mais tarde o soneto pábulo predilecto do gongorismo.

Não foi o soneto amoroso, tal como Petrarcha o interpretára, e como o gosto da philosophia platonica o confirmára, que Sá de Miranda cultivou; essa maneira coube a Antonio Ferreira adoptá-la. O soneto de Miranda tem como thema predominante o desengano da vida terrena, com seu scepticismo que tudo mostra ser vão, « he tudo hũ vento », com o desconsolo de que após uma desillusão outra illusão vem ludibriar o sapiente bom-senso, com a ansia de encontrar para tão fundo tedio alguma consolação. Este mal da inadaptação ao seu tempo não o curaria o amor, que tão pequeno papel parece ter desempenhado na vida do poeta, esse «desarrezoado amor» de que o proprio poeta se teme, pois bem conhece as suas fataes contradicções e crueis cegueiras. O thema da summa desesperança inspirou-lhe o seu mais bello soneto:

O sol he grande, caem co a calma as aves
Do tempo em tal sazão que soe ser fria:
Esta agoa que d'alto cae accordar-me-hia,
Do sono não, mas de cuidados graves.

O coisas todas vãs, todas mudaves,
Qual he o coração que em vós confia?
Passando hum dia vae, passa outro dia
Incertos todos mais que ao vento as naves.

Eu vi já por aqui sombras e flores,
Vi agoas e fontes, vi verdura,
As aves vi cantar todas d'amores.

Mudo e seco he já tüdo, e de mistura,
Tambem fazendo-me eu fuy d'outras côres,
E tudo o mais renova, isto he sem cura.

Envolvendo o sentimento da desesperança, tão commum na sua poesia, no conceito da caducidade da vida humana, que cumpre seu cyclo previsto e desapparece, em contraste com a natureza que indefinidamente envelhece e se renova, Sá de Miranda conseguiu dar-lhe expressão, salientando esse contraste. Raramente, como neste soneto, conseguiu o poeta obter expressão, pois na maior parte dos seus sonetos a execução é tão defeituosa ou tão inesthetica que dessa laboriosa e inacabada execução não passou. Os conceitos são grandemente vulgares; chegou mesmo a dar ao soneto assumptos que lhe repugnavam e que só nas cartas teriam cabida: como agradecer e elogiar versos, como desculpar-se das suas perplexidades artisticas. Então o soneto ainda não tinha a franca liberdade, que hoje lhe attribuem os innovadores audaciosos; era sempre uma nobre peça poetica, que para themas de amor nascera ou, pelo menos, para expandir uma intensa vida interior e que sempre conservára um caracter conceituoso. Era esse conceito que, segundo mais tarde diria Boileau, deveria fechar o soneto com chave d'ouro. Assim praticou Miranda nos seus mais felizes

sonetos, o que já reproduzimos, e o da morte de Leandro. No gosto petrarcheano — e quando nos occuparmos de Antonio Ferreira, delinearemos em que consistia esse gosto — Sá de Miranda apenas compôs um soneto, o que começa *Este retrato vosso*... que exprime o desespero de pintar um modelo de suprema formosura, para o qual são escassos os recursos da sua poesia. E escassos eram de facto.

As eclogas, inspiradas na imitação de Boscan e Garcilaso e em grande parte escriptas em lingua castelhana, são mediocres exercicios de versificação em que pastores longamente discorrem banalidades futeis. Só merece excepcional menção a ecloga *Basto*, em que Sá de Miranda especialmente se desvelou porque muito a reviu e a emendou, como provam as numerosas variantes della, conhecidas. Essa ecloga tem espontaneidade de estylo, mais correcção metrica, mais variado conteúdo; é menos frouxo o seu dialogo, sobretudo na parte em que calorosamente faz o elogio da vida campesina, menos perra e tortuosa a narrativa, principalmente nas duas fabulas nella engastadas, *Gil Ratinho* e *Bácoro Ovelheiro*.

As *Cartas*, que tão repetidamente têm sido invocadas pelos panegyristas [1] de Sá de Miranda como obras primas, são o seu principal titulo de gloria. Ora essas *Cartas*, sendo muito curiosas, estão longe de ser a obra de arte superior que se pretende, porque lhes falta um conteúdo original e profundo e uma forma perfeita que dê expressão a esse conteúdo de idéas, formando com elle o conjuncto harmonico de que nasce a belleza. Taes criticos confundem a belleza e a valia artistica com o sentimento de jubilo, que se experimenta quando após longa travessia por uma floresta

[1] Parece-nos que Pinheiro Chagas, a sr.ª D. Carolina Michaëlis, o sr. Theophilo Braga e o sr. Décio Carneiro mais duma vez se excederam nas expressões encomiasticas que empregaram ao fazerem a apreciação das obras de Sá de Miranda.

de versos abstrusos e aborridos se nos deparam clareiras, em que o sentido é facilmente intelligivel pelo exprimir uma forma correntia. Então, em vez de exprimirem esse sentimento com exclamações de triumpho, saúdam esse achado com expressões da mais intensa e apaixonada admiração. Assim succede com Sá de Miranda; porque as suas cartas são mais intelligiveis e pelos sentimentos e opiniões, que declaram, mais dignas de interesse, logo se proclama a sua quintilha «admiravel de vivacidade, sublime de causticidade sentenciosa» (1). Grande seria, por certo, o embaraço destes auctores se se lhes pedisse que nos demonstrassem essa vivacidade e essa sublimidade. A sr.ª D. Carolina Michaëlis, ao apreciar a carta a D. João III, fundamenta a sua admiração em merecimentos taes como a nobreza da linguagem e a ironia aguda do moralista, méritos muito discutiveis ou pelo menos ampliados, o patriotismo e e fidalguia de caracter que tal carta revela — os quaes não são meritos por que se aquilatem valores litterarios.

Essas cartas demonstram effectivamente desassombro de caracter, independencia de opinião, revelam os juizos do poeta sobre a sociedade do seu tempo, opulenta de riquezas e cubiçosa de glorias, denotam uma perspicácia prophetica, uma alta sympathia social, consciencia civica como agora se usa dizer, inteiramente vasadas nas doutrinas do tempo, do absolutismo real, de que Ferreira na sua *Castro* tambem se tornaria echo. O desdem pelas dissimulações e ociosidades cortesanescas, o elogio da rectidão de caracter, o amor da vida modesta mas tranquilla, perfigurado na fabula dos dois ratos, a confissão das suas leituras dos modernos poetas italianos e hespanhoes e dos seus gostos litterarios, a recordação da sua viagem são titulos que reclamam curiosi-

---

(1) *Sá de Miranda e a sua obra*, Décio Carneiro, Lisboa, 1895, pag. 58.

dade e sympathia para as *Cartas*, mas nunca a admiração commovida que só ás obras de genio ou de superior talento se deve. A carta a D. João III, dir-se-ha, foi uma advertencia corajosa e sincéra que utilissima seria, se o rei a ouvisse; accrescentaremos que muito util poderia ter sido se houvesse sido escripta em livre prosa, que permitisse a maxima explanação no adduzir das razões. A forma poetica só prejudicou a obra moral, que é essa carta, compromettendo o seu effeito.

Mais correntia é a forma e mais gracioso o jogo de sentimento das peças de gosto medieval, vilancicos, voltas e esparsas, porque a simplicidade de conceitos mais se coadunava com a imaginação pouco rica do poeta, e porque a forma, menos exigente, era ha muito longamente praticada, até mesmo pelo poeta.

A sua peça poetica mais inspirada é a *Canção a Nossa Senhora*, na qual expressa a aspiração vehemente duma alma afflicta que em seu soffrer appella para a infinita bondade e generosa intercessão da Virgem. Em nenhuma outra sua poesia o lyrismo lhe brota tão espontaneo e tão vivo. Já porque essa situação afflictiva é para uma imaginação sensivel intensamente inspiradora, já porque o modelo da canção VIII de Petrarcha era um guia seguro, Sá de Miranda soube tirar da sua lyra tarda e hesitante os accentos vibrantes e ansiosos de quem no naufragio angustioso duma situação afflictiva á fé na misericordia da Virgem abandonadamente se confia. Na canção, que a de Sá de Miranda imita, Petrarcha pede á Virgem que o liberte do amor de Laura, de que tão pungitivamente soffria; na sua, Sá de Miranda confessa-se culpado e pede a mediação da Mãe de Deus para que o liberte dum captiveiro. Qual fosse esse captiveiro não apuraram os seus biographos modernos e não o refere o seu primeiro panegyrista, mas nós cremos que essa idéa do captiveiro lhe veio tambem imitada da canção de Petrarcha e que no nosso poeta reformador significará um estado

indefinido de descontentamento, a prisão no tempo presente, o desagrado de viver num ambiente a que seu animo se não adaptára.

A situação de Petrarcha é muito mais poetica, por isso mais eloquentemente arrebatado o seu ardente implorar. Na estructura metrica a semelhança é completa.

O poema *Santa Maria Egypciaca*, que só recentemente foi publicado, (1) como o seu proprio titulo indica, narra a vida e conversão religiosa da cortesã dissoluta de Alexandria que, por seu arrependimento e seu penar no deserto durante cêrca de cincoenta annos, veio a ser Santa Maria Egypciaca venerada pela Igreja. Já existia uma narrativa agiographica com tal objecto, de auctor anonymo do seculo XIV, (2) mas Sá de Miranda amplificou consideravelmente a materia, reconstituindo chronologicamente toda a vida da protagonista, principalmente nos seus primordios, em casa de seus paes, entresachando a narração de muitas reflexões e conselhos moraes, e desenvolvendo os seus dialogos com o frade Zozimas e os monologos da santa. São em extremo surprehendentes a fluencia correntia das redondilhas — de que exclusivamente se compõe o poema — e a delicada discreção com que o poeta trata pormenores melindrosos.

Dominando a execução metrica, pôde cuidar da expressão, que mais duma vez conseguiu tornar vibrante de inspiração christã. Bem sabemos que, no conjuncto das suas obras, sempre Sá de Miranda se mostrou mais propenso ao cultivo do metro popular que ao dos metros italianos; é, porêm, tão grande a flexibilidade do verso deste poema, é tão sequente e logica a sua ordenação estructural que este

---

(1) V. *A Egypciaca Santa Maria, poema de Francisco de Sá e Miranda, pela primeira vez publicado por Theophilo Braga*, Porto, 1913.

(2) Publicada pela primeira vez pelo sr. Julio Cornu na *Romania* e reproduzida pelo sr. Th. Braga na sua recente edição.

poema forma um flagrante contraste com todas as outras obras do escriptor. Certo é que, como pretende o seu editor, este poema poderia ser obra do fim da sua carreira litteraria e por isso aproveitar não só da sua sabia aprendizagem poetica, mas tambem da sua esclarecida experiencia do mundo.

Mas se Sá de Miranda para produzir a sua mais inspirada poesia lyrica imitou juxtalinearmente a Petrarcha, se sempre a sua musa tarda e hesitante revelou dispôr de curto folego, não é para surprehender que tão inesperado exito conseguisse no poema de *Santa Maria Egypciaca?* Se a liberdade, que a redondilha lhe proporcionava, era grande, maior era a que lhe offertava a prosa, e nella escreveu as suas comedias pouco felizes. Pouco independente no lyrismo e no theatro, veio a ser original na composição dum poema agiographico, de assumpto prefixado, que não permittia grandes liberdades artisticas. As reflexões moraes das suas muito louvadas *Cartas* são completamente offuscadas pelas que se acham engastadas neste poema, com a restricção de principalmente se referirem á educação dos filhos e ás normas moraes das mulheres, considerações que Sá de Miranda não fez nas comedias, onde poderiam ter opportuna cabida. Ha sobre todos um pormenór muito humano e estheticamente muito bello que denuncia uma constituição poetica muito diversa da que pelas outras obras se trahe: a conversão de Maria Egypciaca faz-se quando a sua alma se achava já idoneamente preparada pelo desconsolo e pelas apprehensões de ver a sua belleza fenecer. Os primeiros indicios de fadiga ou velhice nas cortesãs déram aos romancistas do romantismo e do realismo algumas das suas mais emocionantes paginas, quando a ampla liberdade, quasi licença, da arte moderna fez entrar a vida das meretrizes no quadro dos themas litterarios. Pois o auctor deste velho poema, conduzido pelo pensamento religioso e pelo seu conhecimento das realidades achou esse thema:

Mas se nos primeiros annos
mundanos a perseguiam,
depois que os annos corriam
ella seguia aos mundanos,
por que elles a não seguiam.
Como o viver de estragado
estraga o corpo mortal,
este fermoso animal
já não era tão presado
por se presar de sensual.

Passa o tempo brevemente
com muita velocidade
e quando está mais contente
que te parece que mente
em ti se encherga a verdade.
Por esta o tempo passou,
mas vingou-se o tempo d'ella,
que como quem acordou,
olhou para si e achou
que já não era tão bella.

Concertando um dia o rosto
e vendo que a côr perdia,
triste o concerta outro dia
e vê que quanto tem posto
que no rôsto lhe morria.
Sente notavel tormento
na côr que perdida traz,
porêm cega-a Satanaz,
que não tenha sentimento
de quantos peccados faz.

Affligem-na mil receos,
d'esta negra côr perdida,
e perdida e esquecida
de seos peccados tão feos
não vive nada affligida.

Pera a falsa formosura
com que Deus hade offender,
faz uma e outra postura,
mas para se converter
nenhum remedio procura! (1)

É verdadeiramente para surprehender que a imaginação hirta e secca das outras obras neste poema se tornasse tão fecunda e flexuosa e que a forma hesitante, já na expressão, já nas proprias formas linguisticas, se convertesse em estylo fluente, espontaneo, perfeitamente accommodado ás necessidades da materia. E' tambem para surprehender que o anonymo biographo de Sá de Miranda, que prefaciou as suas *Obras*, não fizesse referencia a obra de tanta monta, pelo mérito e até pela extensão como a *Santa Maria Egypciaca*, — (2) e ainda que de todas as obras fosse justamente a principal que durante seculos houvesse permanecido inédita. Estas considerações servem para indicar que será conveniente rever os titulos com que se attribue este poema a Sá de Miranda.

O COMEDIOGRAPHO

O anno de 1527 foi talvez o anno de maior fecundidade de toda a carreira litteraria de Gil Vicente. Nesse anno, quando a côrte se encontrava em Coimbra, representou elle nessa cidade a *Divisa da cidade de Coimbra* e a *Serra da Estrella*. Como nesse mesmo anno e na mesma cidade de Coimbra se diz ter sido representada a comedia *Estrangeiros*, de Sá de

---

(1) V. as quintilhas de pag. 34 a 41 da ed. cit.

(2) Leonel da Costa, (1570-1640), o erudito traductor de Vergilio e exegéta de Terencio, publicou em Lisbôa, 1627, um poema sobre o mesmo assumpto, do seguinte titulo: *A conversão miraculosa da felice egypcia penitente Santa Maria, sua vida e morte, composta em redondilhas*. Foi reeditado em 1674 e 1771. O sr. Th. Braga na sua já citada edição reproduz algumas quintilhas da obra de Leonel da Costa.

Miranda, os biographos deste escriptor attribuiram tal representação a um acintoso proposito de oppôr ao gosto do theatro vicentino, em voga, os modelos classicos exemplificados no primeiro ensaio de comedia classica entre nós tentado. Ignoramos os fundamentos com que se assevera que tal comedia tivesse sido representada em Coimbra, em 1527, e não reconhecemos tambem as razões por que ella haja de ser considerada como um repto endereçado a Gil Vicente. Para nós ella será sómente a primeira comedia classica.

A comedia classica, a que se fundava na imitação dos comediographos da antiga Grecia e da antiga Roma, surgia de subito já tão bem apetrechada, tão perfeita na sua composição, tão senhora dos seus meios de arte que estabelecia effectivamente um vigoroso contraste com o auto vicentino. A' indifferenciação daquelle oppunha uma discriminação de partes, tons e generos; á sua massiça unidade oppunha uma muito nitida e logica divisão em actos e scenas, que muito e muito reduzia os graves defeitos do auto vicentino — a precipitação dos acontecimentos e a forçada adjacencia de lugares remotos, que conduziam á inverosimilhança e ao desagrado. Emquanto a comedia neo-classica, quanto mais os escriptores fossem apprehendendo o espirito das litteraturas modelos, ia tendendo para a concentração de meios e de effeitos, formulada pela theoria das trés unidades, o theatro vicentino iria, inversamente, aproveitar a dispersão no tempo e nos lugares, como uma nova e productiva acquisição. Gil Vicente apenas cultivára e fizéra crescer e desenvolver-se a semente lançada por Juan del Encina, mas estranho a influencias e a suggestões pelo exemplo de quem anteriormente houvesse pisado o mesmo caminho, vae descobrindo coisas já descobertas e postas de lado. Nessa forma dispersiva foi o seu theatro tomado pelos seus continuadores e nessa forma para sempre se deteve, por causas em lugar proprio já por nós apontadas. Ha ainda que a comedia classica não vae buscar assumpto na sociedade que rodeia o seu

auctor, nem vae perscrutar desvãos sociaes ainda não devassados, mas com os olhos postos fóra do seu tempo e dos seus lugares, como os auctores de attenções fixas na idade classica, apenas abeira longinquas materias, que pelo affastamento e por já haverem fornecido assumpto aos seus modelos, tinham ganho dignidade e idoneidade litterarias, que não desdouravam a austeridade do genero. Se de creados trata, não o faz com a fiel observação, sem prejuizos, como Gil Vicente, que lhes reproduz as palavras e as opiniões e o em que se occupam; a comedia classica preferirá os escravos das antigas sociedades, perfeitos e argutos conversadores, amos de filhos-familias, e a gaiatice que lhes reproduzirá será a de se bandearem ás vezes com os seus pupillos contra seus paes. O comico burlesco, que encontramos em Gil Vicente, e a comedia inaugurada por Sá de Miranda serão inconciliaveis; só a comedia tabernaria acceitaria o burlesco. Os nossos comediographos pretenderão rir de modo muito composto das mesmas situações que fizeram rir os seus muito admirados gregos e romanos. O monologo, especie de meditação em voz alta, que Gil Vicente não usa, será largamente usado pelos comediographos quinhentistas, o áparte sabiamente aproveitado, o reconhecimento inesperado das personagens, a *agnição*, como diziam os criticos, será episódio obrigado.

A comedia apparecerá, portanto, executada com maiór ou menór mestria, mas dispondo logo de todos os progressos e de excellentes modelos. Fazer desses progressos uma sensata adaptação aos tempos modernos e desses modelos receber apenas prudentes e fecundas inspirações, era o que cumpria aos nossos comediographos quinhentistas, mas tal empresa demandava o génio dum Molière ou a persistencia de diligentes esforços duma longa tradição do genero. Continuar o desenvolvimento do theatro vicentino, extrahir da sua propria irregularidade mixta os elementos utilizaveis e integrar-lhe novos elementos, poderia ter sido

tambem tarefa dos nossos quinhentistas, se não se tivéssem absorvido tão exclusivamente na admiração dos classicos e se houvessem possuído o genio de Lope de Vega e Calderon.

A comedia de Sá de Miranda, *Estrangeiros*, em prosa, é precedida dum prologo, parte obrigada da composição, dito por uma personificação da propria comedia, «hũa pobre velha estrangeira», que nasceu na Grecia, donde passou a Roma, chegando numa e noutra parte a gozar de tanto favor que pouco lhe faltou para ser Deusa. Depois, com o imperio romano, todas as artes — com ellas a comedia — se arruinaram e jazeram em esquecimento longo tempo até que o renascimento dos estudos as accordou. Em Italia principiava com o melhor exito esse renascimento quando a guerra entre Francisco I e Carlos V de momento perturbou esse despertar. A Portugal, «neste cabo de mundo», se veio acolher a comedia, em busca de sossego. É, como se vê, este prologo, uma declaração do seu papel de introductor dum genero novo, que não é o auto vicentino, nem com elle se quer confundir: «Ia sois no cabo, & dizeis ora não mais, isto he auto, & desfazeis as carrancas, mas eu o que não fiz atégora, não queria fazer no cabo de meus dias, que he mudar o nome.»

A acção dos *Estrangeiros* é tambem estrangeira, pois em Palermo decorre totalmente. A esta cidade tinham chegado alguns foragidos á guerra entre papistas e hespanhoes dum lado e franceses do outro. Lucrecia, filha de Reynaldo, de quem não havia noticias depois da destruição de Pisa, estava na cidade confiada a Betrando e a sua mulher. Nem seus tios Guido e Petronio, nem seu proprio pae Reynaldo haviam conseguido novas della. Apenas se sabia que quando a peste se declarára em Roma, um abbade, irmão do mercador florentino, em casa de quem se achava, a trouxéra a Palermo. Sem ser reconhecida, Lucrecia está na cidade, pouco visivel, pois nem appareceu em scena, e desperta vehementes amo-

res em Amente, filho de Galbano, natural de Valença de Aragão, que em Palermo dissipa os seus bens, sob a branda vigilancia de seu aio Cassiano; em Briobris, soldado bebedor e fanfarrão, que se orgulha das suas inventadas proezas de amor e de guerra; e no velho doutor Petronio, que não sabe que é tio da sua pretendida. A chegada de Galbano, pae de Amente, de Guido, irmão de Petronio, e de Reynaldo, pae de Lucrecia, tambem irmão de Petronio e Guido, provoca uma serie de reconhecimentos, que desfazem a trama de intrigas e combinações, com que cada um dos pretendentes procura levar a cabo o seu capricho amoroso. É a Amente que Lucrecia prefere, e é Petronio o unico rival que Amente teme, porque os depositarios de Lucrecia favorecem esse pretendido enlace. Quando, portanto, se sabe que a Lucrecia, que vive em Palermo, é a perdida sobrinha e afilhada de Petronio, fica este casamento prejudicado e em beneficio de Amente. Cassiano, num monologo, resume as consequencias da chegada inesperada de Galbano, Guido e Reynaldo e dos reconhecimentos, que determina: «Venho pasmado dos acontecimentos; andando em busca de nosso amo fuy dar com Reynaldo nosso natural, que tambem chegou. A hum trouxe cá hum filho perdido, ao outro hũa filha que perdera muito ha. Ó filhos desejados, & estes são os vossos descansos? D'outra parte tendo o Doctor concertado seu casamento, chega Reynaldo, e acha neste proprio dia, nesta hora, neste ponto, que Lucrécia, aquella que a todos nos tem dado tanto trabalho, he a sua propria filha, que andava buscando por mar, & por terra, e sobre tudo que he a filhada do mesmo Doctor, assi lhe podera ser inda mais. E não se saber a tempo. O coitado que não via já o dia, nem a hora, & que estava co'a boca aberta pera papar a moça, ficará assi co'ella ás moscas. E pollo contrario meu criado Amente que lhe era lá posto o cutello na garganta, esperando só pollo pregão, vem a fortuna melhor casamenteira muito que Dorio, & negocealho tudo a pedir de

boca.» ([1]) Facilmente perdoou Galbano ao prodigo filho e com igual facilidade se consolaram em outros amores o soldado Briobris e o Doutor Petronio, informa no fim o representador, figura estranha ao elenco das personagens e que significa uma adaptação por Sá de Miranda do corypheu, que nas comedias antigas despedia o publico com desejos de bôa-saude e pedindo applausos: *Vos, valete et plaudite.*

Como promptamente se reconhece este primeiro ensaio de Sá de Miranda é uma imitação demasiado fiel do theatro de Terencio, principalmente da comedia *Phormio*; demasiado fiel em se apropriar dalguns caracteres da comedia terenciana, mas sem lhe reproduzir os meritos. A acção passa-se principalmente num meio servil, não já entre escravos, — pois aos escravos do seculo XVI inverosimil seria attribuir os papeis de intimidade e influencia que os escravos romanos desempenhavam muitas vezes — mas entre creadagem: Alda, «moça de servir»; Dorio, casamenteiro; Devorante, «truhão»; Vidal, «servidor»; Cassiano, «ayo»; Ambrosia velha: Briobris, soldado; Callidio «mancebo de serviço»; Sarjanta, «molher de serviço». Escusado será accentuar que nenhum destes servidores tem a argucia enredadora e desenvincilhadora de difficuldades do celebre Geta, de Terencio, antecessor de Scapin e Figaro. Como em Terencio é a chegada inopinada de personagens, que se crêem longe, que modifica todo o desenvolvimento da acção. Briobris, soldado gabarola de aventuras amorosas e bellicas, é uma reproducção do *Miles Gloriosus*, de Plauto. É de Terencio o abuso do processo de fazer falar algumas personagens, comprometedoramente, deante de outras proximas de que não vêem logo a presença.

Mas é de Sá de Miranda a lentidão de desenvolvimento, a falta de vigor das personagens, exceptuando apenas Brio-

---

([1]) V. *Obras*, 7.ª ed., Lisbôa, 1784, 2.º vol. pag. 149.

bris, desenhado com mais algum relevo; a fâlta de evidencia da propria intriga; a indifferente divisãc da mesma pelos obrigados cinco actos, tão injustificada do modo que decorre o entrecho, que facil era condensá-la num só acto. Como os tratados theoricos exigiam e era do proprio temperamento de Sá de Miranda, *Estrangeiros* têm sua moralidade. A conclusão geral da peça dá-no-la o proprio Cassiano, no seu já citado monologo: «Que diremos ás cousas deste mundo? hũas parece que se alcanção a poder de negociação, e viva diligencia, outras por só dita, & bom acerto». O cunho pessoal do caracter moralista de Sá de Miranda, pessimista do presente, *laudator temporis acti,* expressa-se principalmente noutro monologo, que começa: «Hi lá tomar cuidado de filhos alheos. Onde há isto de ir ter? Que se fez do acatamento que estes moços sohião de ter a seus avós? que não sómente lhe ousavão de levantar os olhos. Agora vedes em que mundo somos»... (1)

A segunda comedia, dos *Vilhalpandos*, escripta provavelmente em 1538, decorre em Roma e tem por principal intriga as diligencias e manejos que os paes dum filho dissipador fazem para o libertar da infeliz paixão que o prende a uma cortesã. Quer na mecanica interna, quer na acção e nas personagens, é ainda uma imitação nada livre do theatro de Plauto e Terencio: filhos prodigos e paes avaros, cortesãs, servos e parasitas. Os melhores effeitos comicos, as situações para elles mais adequadas são abandonadas, esquecidas só porque, de olhos postos nos modelos antigos, estes comediographos do quinhentismo nada viam em volta, pois reproduzir queriam e não crear. Em compensação são repetidas abusadamente as situações mais caracteristicas da comedia antiga, como por exemplo, o encontro fortuito mas muito a proposito para o effeito que o auctor tem em vista,

(1) V. Idem, pag. 77-79.

o monologo em voz alta que os interessados sempre ouvem indiscretamente. Mas estes ensaios não mantêm o interesse, nem conseguem mesmo salientar, como querem, os seus effeitos comicos, porque são já descoloridas imitações sem talento do que era uma real imitação da vida de extinctas sociedades. A natureza deste comico, já de si um pouco delicada, é ainda mais adoçada e attenuada através da imitação e torna-se um frio architectar de situações acreditadas como comicas mas não soffridas como taes, architectar lento e laborioso que muito escassos resultados obtinha.

Sá de Miranda tambem fez sua tentativa de theatro tragico, revelação só conhecida recentemente, após a publicação dum manuscripto de poesias suas. [1] Sabemos hoje haver composto uma tragedia, *Cleopatra*, perdida, da qual só restam os doze versos seguintes, no manuscripto precedidos da rubrica que tambem reproduzimos:

Estança

tirada d'ũa sua Tragedia,
intitulada *Cleopatra*
que anda assi por fóra.

Amor e Fortuna são
doces deoses que os antigos
ambos os pintaram çégos.
Ambos nam seguem rezão,
ambos hos mores amjgos
poem em mais desassessegos.

---

(1) V. *Novos Estudos sobre Sá de Miranda,* sr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, publ. no *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisbôa,* vol. v, Lisboa, 1912, pag. 9-230. Sobre o vestigio da tragedia *Cleopatra,* vejam-se pag. 47, 73, 81, 90 e 185. O

Ambos sam sem piedade
ambos se passam, sem tino,
do querer ôo nam-querer.
Ambos nam tratam verdade:
Amor he cego e mjnjno
Fortuna, cega e molher.

Perante tão pequeno vestigio, inteiramente desacompanhado de quaesquer informações externas, nada ha que commentar; regista-se a noticia e deplora-se a perda.

---

nome insigne da sr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos é inseparavel da gloria de Sá de Miranda, porque se lhe devem uma primorosa edição critica das poesias, a revelação de novos textos e o apuramento de novos factos biographicos. Tambem á sua influencia se devem as novas investigações de Sousa Viterbo sobre a vida e de Xavier da Cunha sobre o retrato do nosso reformador quinhentista.

CAPITULO III

O THEATRO CLASSICO

A — TRAGEDIA

Na renovação litteraria que se deu nos seculos XV e XVI, o estudo e a imitação do nobre genero da tragedia mereceram attenções proporcionaes ao vasto lugar que esse genero occupava nas velhas litteraturas. Eschylo, Sophocles, Euripides, dentre os gregos, e Seneca, dentre os romanos, foram modelos muito assiduamente estudados. O primeiro trabalho consistiu em pôr ao serviço das novas predilecções litterarias o novo meio de vulgarização, recentemente descoberto, a imprensa. Effectivamente, das edições «principes» dos tragicos da antiguidade algumas se contam entre os mais preciosos incunabulos. Em 1496 fôram impressas em Veneza quatro tragedias de Euripides, e a edição das suas peças proseguiu em 1503 e concluiu-se em 1545. O theatro de Sophocles appareceu em 1502, ainda em Veneza, e o de Eschylo em 1518 e 1557, respectivamente em Veneza e Paris. As obras de Seneca fôram impressas em Ferrara, no anno de 1484, e em Paris, em 1514. Tambem muito cedo começou o trabalho de os imitar e traduzir.

Foi a litteratura italiana que se antecipou a todas as litteraturas neo-latinas, suas irmãs, com apresentar os primeiros exemplares de tragedias originaes; deixamos de lado

as traducções declaradas. Albertino Mussato, de Padua (1261-1329), um dos precursores do humanismo italiano, deveu bôa parte do seu renome á circunstancia de haver composto um ensaio dramatico intitulado *Eccerinis*, tentativa de tragedia ao gosto de Seneca, que apresenta ainda a particularidade muito para registar de tratar dum assumpto nacional, a sinistra figura do tyranno Ezzelino III; Leon Battista Alberti, morto em 1472, escreve o seu *Philodoxeus*, e Leonardo Bruni Aretino (1369-1444) a sua *Polissena;* Gian Giorgio Trissino (1478-1550) conclue a sua *Sofonisba* em 1515, logo muito imitada, principalmente por Rucellai (1475-1525?) auctor da *Rosmunda*, por Sperone Speroni (1500-1588), auctor de *Canace*, e por Torquato Tasso (1544-1595), que se não desdourou de ser auctor de *Torrismondo* (1).

Em Hespanha, Fernando Perez de Oliva (1492-1530) deu em 1528 uma traducção da *Hecuba* de Euripides e da *Electra* de Sophocles e Juan de Malara (1525-1571) publicou em 1548 o seu *Absalon* e a sua *Locusta*. Só mais tarde com Bermudez (1533?-1589), imitador do nosso Antonio Ferreira, com Christobal de Virués (1550-1610) que considerou o terror tragico como exhibição de carnagens em scena, com Juan de La Cueva (1550?-1609?), propugnador da tragedia de assumptos nacionaes, com Lupercio Leonardo Argensola, (1562-1631), só já em mais de meado do seculo XVI a tragedia entra em favor no vizinho paiz (2).

Em França o movimento de introducção do genero tragico (3), por meio de ensaios originais, começou com Jodelle,

---

(1) Acêrca das origens da tragedia italiana pódem-se consultar com vantagem as seguintes obras: *La Tragedia*, E. Bertana, Milão, 1904 e *La Tragedia italiana del Cinquecento*, F. Neri, Florença, 1904.

(2) V. *Teatro español del Siglo XVI,* Manuel Cañete, Madrid, 1885 e *Littérature Espagnole,* J. Fitzmaurice-Kelly, trad. fr., Paris, 1904.

(3) Sobre as origens da tragedia francesa, hoje já muito estudada, consultem-se as seguintes obras: *La Tragédie française au XVIe siècle,*

(1532-1573), que Ronsard reconhecia ter sido o primeiro que «françoisement sonna la grecque tragédie». Abriu a historia do genero a representação da sua *Cléopâtre Captive* dada em 1552. Continuaram os esforços de Jodelle outros auctores, principalmente Jacques Grévin (1538-1570) que fez representar a sua *Mort de César*, em 1560; Robert Garnier (1545-1601), auctor de *Porcie*, de 1568, de *Cornélie*, de 1574, de *Marc Antoine*, de 1578. Logo em 1572 teve a França, o paiz da critica litteraria, o seu tratado da tragedia, o de Jean de la Taille, *Art de la Tragedie*.

Em Portugal, dos tragicos foi mais conhecido Seneca, se bem que muito menos que o seu homonymo philosopho, pois emquanto este apparece repetidamente citado nos catalogos das livrarias manuscriptas de D. Duarte, D. Affonso V, do condestavel de Portugal, D. Manuel I, D. João III e da rainha D. Catharina, o tragico só é nomeado por Gomes Eannes de Azurara, nas seguintes passagens da sua *Chronica da Conquista da Guiné*: «Deste labarinto falla Seneca na tragedia, onde põem a causa de Ypollito com Fedra» (1). E algumas paginas adiante: «Oo quam poucos som, segundo diz Senneca na primeira tragedya, os que husem bem do tempo de sua vida, nem que pensem a sua brevidade» (2). Parece, pois, provavel que algumas tragedias de Seneca existissem na livraria de D. Affonso V, de que Gomes Eannes de Azurara foi bibliothecario. Deste rapido enumerar de factos antecedentes e coetaneos do alvorecer da era classica da nossa litteratura se poderá concluir que Sá de Miranda e os seus sequazes já tinham

---

E. Faguet, Paris, 1883; *Étude sur Robert Garnier*, Bernage, Paris, 1880. Estes livros indicam muitos outros trabalhos dos primeiros criticos de França sobre esta materia.

(1) V. Edição de I. Roquete e Visconde de Santarem, Paris, pag. 12, nota.

(2) Idem, pag. 43.

presenceado exemplos sufficientemente suggestivos de imitações das velhas tragedias.

O auctor dos *Estrangeiros* e dos *Vilhalpandos* quiz tambem introduzir o genero tragico e fez aquella tentativa de *Cleopatra,* cujo unico fragmento restante já reproduzimos em seu proprio lugar.

A segunda tragedia portuguesa, de que ha noticia segura, é a *Vingança de Agamenon*, por Henrique Ayres Victoria. Sabe-se por confissão do proprio auctor que foi concluida no anno de 1536; elle o diz no fim da obra, numa *Exortaçam do autor aos leetores:*

> A presente obra foi acabada
> de em nossa lingoagem se traduzir
> a quinze de março sem nada mentir,
> na era do parto da virgem sagrada,
> de mil e quinhentos sem errar nada
> e trinta e seis falando verdade
> no Porto, que he muy nobre cidade
> e por Anrrique Ayres foy trasladada.

A primeira edição perdeu-se totalmente, e da segunda, feita em Lisbôa, no anno de 1555, ha noticia de dois exemplares, um perdido no fim do seculo XVIII, outro em 1858, de maneira que depois desta data apenas se conheceu da obra a descripção extrinseca feita pelos bibliographos com as oito primeiras estancias de cinco versos, transcriptas por Innocencio.

Desse pequeno fragmento pouco se podia concluir com segurança acêrca da tragedia de Ayres Victoria. Como não foi estudada criticamente emquanto foi conhecida, antes de aventurar qualquer hypothese critica haveria que resolver o problema bibliographico, descobrir o paradeiro dos ultimos exemplares da segunda edição. Todavia alguns auctores tinham chegado a affoitar hypotheses criticas: o sr. Men-

des dos Remedios [1] considerava a perdida obra de Ayres de Victoria, como traducção de alguma peça de Eschylo, e o sr. Esteves Pereira [2] como imitação da imitação castelhana, *La Venganza de Agamenon*, de Perez de Oliva, publicada em 1528.

Foi o segundo auctor quem teve a boa fortuna de ver documentadamente confirmado o seu juizo. Havendo noticia da existencia dum exemplar da edição de 1555, em poder do Conde de Samodães, o sr. Esteves Pereira obteve permissão para o reimprimir, o que effectivamente realizou na collecção *Monumentos da Litteratura Dramatica Portuguesa*, que por sua iniciativa a Academia das Sciencias vem publicando [3].

Examinando e comparando o texto de Victoria com o de *La Venganza de Agamenon*, de Fernando Perez Oliva, traducção livre, em prosa, da *Electra* de Sophocles, o sr. Esteves Pereira conjectura com plena verosimilhança que a obra portugueza era traducção tambem livre, mas em verso, da traducção castelhana do texto grego. O metro adoptado é popular, a redondilha maior em quintilhas, mas o estylo mantem-se grave e austéro como convinha á acção e ás personagens.

Traducção directa ou traducção de traducção, como se afigura mais crivel, a tragedia de Victoria é um dos passos primordiaes do hellenismo litterario em Portugal.

---

(1) V. *A Castro de Antonio Ferreira conforme a edição de 1598*, Coimbra, 1915.

(2) V. *A Vingança de Agamenon, Tragedia de Anrrique Ayres Victoria, nota de historia litteraria*, publicada no vol. x do *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisbôa*, Lisbôa, 1916, pag. 226-237.

(3) V. *A Vingança de Agamenon — Tragedia de Anrrique Ayres Victoria, conforme a impressão de 1555, publicada por ordem da Academia das Sciencias de Lisbôa por Francisco Maria Esteves Pereira*, Lisbôa, 1918, 118 pags.

Só Antonio Ferreira [1] nos haveria de legar a nossa unica tragedia do seculo XVI, notavel por essa circunstancia, pela sua belleza artistica e pela particularidade de tratar já, em pleno inicio do classicismo, um assumpto de historia patria. É em haver tomado um assumpto de historia patria para a sua tragedia que os historiadores da nossa litteratura cifram a originalidade de Antonio Ferreira; nós permitimo-nos alargar um pouco mais esse merito da originalidade e reduzir apreciavelmente outro, que com maiór insistencia se lhe attribue, o da belleza perfeita da execução.

Quando os poetas quinhentistas, por toda a parte, onde o conhecimento e gosto dos tragicos gregos e de Seneca accordavam, começaram as suas imitações, não se aperceberam de que para esse genero, nobre entre os mais nobres, não bastaria uma imitação fiel e inspirada dos bons modelos, segundo os caracteres geraes que haviam delles extrahido Aristoteles na sua *Poetica* e Horacio na sua *Epistola aos Pisões*. Não. A tragedia era um genero official; á medida que fôra perdendo o seu cunho liturgico e se fôra depurando de todos os elementos anti-tragicos — já diremos quaes — fôra-se tornando o genero mais nobre da litteratura grega, pela grandeza da materia e pela sua funcção civica. Os tragicos gregos não escreveram para ser lidos. De olhos postos nas lendas homericas, fonte e alimento da materia tragica por excellencia, animados pela emulação de vencer competidôres, escreveram para que as suas peças fossem representadas perante uma multidão de dezenas de milhares de espectadores, em amplos theatros ao ar livre, cujos senti-

---

[1] Antonio Ferreira nasceu em Lisboa, em 1528, e doutorou-se na Universidade de Coimbra em direito civil, e alli foi tambem professor. Morreu de peste em 1569, deixando inéditas todas as suas obras, só em 1598 editadas por seu filho Miguel Leite Ferreira, sob o titulo de *Poemas Lusitanos*, mas ainda sem comprender as comedias. que corriam juntas com as de Sá de Miranda.

mentos era preciso não offender, antes lisonjear e manter. Nunca houve tal alliança, tão estreita e tão fecunda, entre o genio individual, livremente creador, e a arte official, com suas coacções moraes e legaes! Para que as figuras dos actores se não apoucassem perante tão vasta multidão, era necessario alteá-las de modo artificial, calçando-lhes altos cothurnos; para que a expressão physionomica não deixasse de ser percebida ao longe, adoptava-se o uso das mascaras, que accentuavam, exaggeravam mesmo essa expressão da physionomia. E para que a voz se não perdesse no espaço e chegasse aos mais longinquos espectadores, as mascaras tinham a bocca desmesuradamente aberta e com uma disposição especial para fazer reboar a voz. Feita em taes condições a representação material das tragedias, comprehende-se que cunhos profundos imprimiria a esse genero. E eram elles principalmente: ser assumpto obrigado a materia dos poemas homericos, sem variantes nem innovações, sempre os mesmos deuses, os mesmos heroes e os mesmos episodios fataes; portanto a prompta exhaustão dessa materia tragica, unica officialmente reconhecida, desde que a esgotaram os genios de Eschylo, Sophocles e Euripides, que ainda se repetiram; a psychologia de generalidades, caracteres extremos, expressões physionomicas extremas, só aquelles estados de alma e modos de ser, que todos ao longe comprehendiam e sentiam, só as expressões que as mascaras, por todos vistas, podiam traduzir. A arte moderna, impregnada de espirito scientifico, engeitará a inverosimilhança e quanto respire um ar sobre-humano; a tragedia antiga deliberadamente organizava um mundo superiormente inverosimil, acima das contingencias humanas.

Ora os poetas do humanismo, trabalhando no recolhimento dos seus gabinetes, não iam compôr tragedias por solicitação publica e com o destino complexo e previsto que aguardava uma tetralogia de Sopholes; iam fazer uma tentativa cheia de incertezas para restaurar um genero morto,

cuja recordação só fôra alimentada por Seneca, cuja obra era já uma extrema decadencia da tragedia grega. E por melhor que fosse o exito que esses ensaios dos imitadores da renascença alcançassem, nunca seria outro alêm da leitura por alguns amigos das bôas letras, quando muito a representação por esses mesmos eruditos em sua casa. A vida larga do grande publico ao ar livre, o auctor e o publico vibrando em unisono, o cothurno, a mascara, a inverosimilhança ideal e todas as suas consequencias haviam desapparecido, e os novos tragicos, ao abalançarem-se ao seu emprehendimento de restaurar a tragedia, haviam de introduzir na sua estructura e no seu espirito modificações taes que por ellas se abria uma nova phase da historia desse genero. A outra parte, fóra do mundo homerico, havia que ir buscar a materia tragica; desmascarando e descalçando os actores, cobrindo a representação com o tecto constrangedor duma breve sala, frequentada dalguns selectos espectadores, havia que humanizar as personagens e a acção, e podia-se já dar expressão a estados intermedios da alma, quantos podiam perceber esses selectos espectadores, quantos podiam traduzir no rosto sem mascara os actores. O côro, simultaneamente vestigio da origem religiosa e elemento de lyrismo, tenderia a desapparecer para que a acção decorresse logica e natural, espontaneamente tendendo para o seu desfecho tragico, sem a intrusa interferencia dos commentarios e aclarações dos coristas. Mesmo para que a tragedia fosse cada vez mais tragica era preciso que fosse cada vez menos lyrica, sem deixar de ser essencialmente dramatica. Por lyrismo nós entendemos expansão subjectiva; por drama nós entendemos acção objectiva, susceptivel de representação scenica. O tragico é uma categoria superior do dramatico, mais pura e mais nobre.

A differenciação, que havia a fazer no espirito e na estructura da tragedia moderna, mal a comprehenderam os auctores que nesse genero se ensaiaram nos seculos XV e XVI.

Por intelligentemente a haver comprehendido e sabiamente a haver praticado, deve a litteratura francesa o possuir em si a segunda grande epocha da tragedia. E porque no seculo XVI, o nosso Antonio Ferreira alguma coisa comprehendeu e praticou dessa differenciação é que nós dissémos que deviamos alargar o mérito de originalidade á *Castro* attribuido; como tambem por não haver purificado a tragedia de alguns elementos anti-tragicos, nós limitamos o mérito da belleza esthetica.

Antonio Ferreira, tomando para assumpto da sua tragedia a paixão de Ignez e D. Pedro I, ia buscar a materia tragica a um dominio — paixão amorosa — que viria a fazer toda a originalidade e belleza da moderna tragedia francesa. E que Ferreira muito bem presentira qual o ponto de vista por que devia considerar essa paixão, mostra-o o haver tomado da longa duração desse amor, apenas o desfecho desgraçado, a brusca reviravolta da fortuna, como recommendavam os theoricos. Nada havia de tragico no decurso feliz desses molles amores, quando felizes. Seria effectivamente a paixão amorosa que forneceria a materia tragica a quantos não quizessem ir de novo buscá-la ao mundo homérico — o qual já déra quanto podia dar á tragedia grega. Mas havia que saber tomar essa paixão amorosa, escolher o que ella contem de tragico, sem o confundir com o muito de romanesco e heroico, que póde comportar. Brunetière, num estudo breve, mas notavel pela argucia [1], apontou o meio por que os auctores tragicos tornaram a paixão amorosa em materia tragica: reparando na universalidade da paixão amorosa, que a todos attinge e que por isso poderia dirigir-se a um largo publico, como o das festas Dyonisiacas; na sua particularidade ou seja no modo particular por

---

(1) V. *L'Évolution d'un genre - La Tragédie*. 1901. Incluido na 7.ª serie dos *Études Critiques*.

que cada um a experimenta; na sua fatalidade caprichosa; na sua condição contradictória de existência dôce e sempre inquieta. Trazer a um relevo de primeiro plano, eloquente e emocional, estas caracteristicas da paixão amorosa e, em episodios historicos e lendarios, della fazer depender grandes interesses e grandes causas, e eis achada nova materia tragica, onde não faltariam o horror e a piedade, a violencia dos sentimentos, a magestade digna e nobre das pessoas, a fatalidade, a lucta e a lição historica — de certo genero de historia, que os antigos chamavam «a mestra da vida».

Como se vê, disto alguma coisa fez o nosso Antonio Ferreira. Poderemos, pois, tirar a conclusão de que Ferreira teve mérito de originalidade, não por ter extrahido da sua historia patria o thema da sua tragedia — o que Mussato já fizéra — mas sim por ter tomado para ella a paixão vibrante e desgraçada de Ignez de Castro. Se o nome pouco conhecido de Mussato se não póde apagar da historia geral da tragedia, muito menos é legitimo esquecer o de Ferreira, que entre tantas e tão infelizes tentativas de restauração da tragedia francesa soube apontar o dominio de que se alimentaria a futura tragedia francesa — a qual só chegou a essa conclusão após uma longa e lenta historia, desde Jodelle e Hardy. Este mérito não é pequeno.

Expliquemos agora por que julgamos, em contrario, que deve ser restringido o conceito de summa belleza que da *Castro* commummente se faz. Os nossos historiadores litterarios chamam-lhe mesmo obra prima.

O côro tem um grande papel na *Castro*: intervem no primeiro acto estimulando o secretario do infante D. Pedro a proseguir nos seus conselhos; ainda no mesmo acto intervem a commentar a cegueira amorosa do infante; e no fim do mesmo desempenha a sua funcção de commentario e explicação da fatalidade do amor; no fim do segundo acto do mesmo modo; no terceiro trava dialogo com Ignez e a ama, a quem presagia crueis novas, mistura-se, portanto,

á acção; no fim deste desempenha o seu legitimo papel: no quarto acto dialoga com Ignez e depois com D. Affonso IV; no fim outra vez desempenha o seu legitimo papel; no quinto acto desapparece. A regra classica era que os cinco actos da tragedia deviam ser separados por quatro cantos do côro, dos quaes o primeiro era quasi sempre uma canção lyrica generica e estranha ao entrecho; nos seguintes é que tinham cabimento os commentarios á acção. A persistencia do côro era um obstaculo ao progresso da tragedia, porque representava um elemento de subjectivismo, o lyrismo do auctor, e maior obstaculo seria intervindo na acção, apparecendo como causa externa que influe no movimento logico da intriga; por um lado imprime-lhe lyrismo, por outro retira á tragedia aquelle caracter de *necessidade*, de exactamente bem determinada que lhe é proprio e que conduziria á famosa theoria das três unidades. —

A lucta, principio indispensavel no sentimento tragico, soube muito bem aproveitá-la Antonio Ferreira; ella consiste no antagonismo entre a paixão de Ignez e D. Pedro e os altos interesses do estado; ella trava-se principalmente no animo de Affonso IV. E se se attender bem neste facto — quaes os elementos da lucta e em que espirito é que a lucta se trava — teremos muito bem explicada a falta que se assaca tão frequentemente a Antonio Ferreira: de não haver feito encontrarem-se em scena Ignez e D. Pedro. Nós explicaremos que esse encontro não traria belleza, nem emoção tragica á peça, apenas lhe acrescentaria um episodio dispensavel. Os dois amantes não estavam em opposição de sentimentos, nenhuma lucta tragica os poria em conflicto; vê-los-hiamos cahir nos braços um do outro. Mais tarde Corneille faria encontrar-se Cid com Chiména porque era entre elles a lucta; Cid era o namorado de Chiména, mas era tambem o assassino de seu pai, e Chiména, ao mesmo tempo que loucamente o amava, pertinazmente pedia vingança desse assassinio. Na *Castro* os dois amantes estão de accordo,

perdidamente amorosos como são — sabemo-lo bem; era necessario que ambos apparecessem em scena, Ignez para revelar a sua alma apaixonada e os seus angustiosos receios e previsões, D. Pedro para nos mostrar a sua obstinação em pospôr os interesses do estado ao do seu coração. Isso faz Ferreira. Mas havia que os separar e dar o infante por ausente, porque só na ausencia estaria Ignez indefesa e poderia consumar-se o assassinio. É no animo do rei que a lucta se trava; é por isso que com elle se encontra Ignez a exacerbar essa lucta. Não se póde dizer que Antonio Ferreira não houvesse sabido tomar o lado tragico do thema.

Discrétamente, Ferreira não nos faz assistir ao assassinio de Ignez; sabemos no fim do quarto acto que se vae perpetrar, e sabêmo-lo já perpetrado no 5.º acto, quando o mensageiro leva essa noticia ao infante. Esta delicadeza do gosto de Ferreira não é para deixar de mencionar, visto que já então em Italia os continuadores de Trissino, principalmente Rucellai, Speroni e Giraldi, haviam posto em moda a tragedia de carnificinas, mostradas em scena. Depois, com o tempo, dividir-se-hiam as opiniões: os partidários do derramamento do sangue em scena e os partidários do modo de proceder, entre nós inaugurado por Ferreira [1].

Na lucta, apresentada na *Castro*, dissémos nós que era novo o elemento paixão amorosa; accrescentaremos agora que novo é tambem e muito do tempo de Ferreira, o outro, razão de estado. Nas allegações dos conselheiros do rei e na

---

[1] Este problema do derramamento do sangue em scena foi posteriormente discutido em Portugal por Francisco José Freire na sua *Arte Poetica*, Lisboa, 1748, e por Corrêa Garção, que em sessão da Arcadia Lusitana leu uma dissertação a tal respeito. O primeiro, como erudito, acatava as duas praticas — fazer presencear mortes e só as narrar — de ambas as quaes conhecia exemplos; o segundo, menos erudito, mas de mais delicado gosto, opinava pela narração. V. a este respeito a nossa *Historia da Critica Litteraria em Portugal*, Lisbôa, 1916, 2.ª ed., pags. 76, 88 e 91.

final deliberação deste ha sempre presente o espirito da politica machiavelica, a tyrannia esclarecida que de todos os meios usa, quando a superior razão os justifica, a omnipotencia e sciencia certa dos reis, repetidamente expressas:

CONSELHEIROS

O bem commum, Senhor, tem taes larguezas
Com que justifica obras duvidosas.

REY

Deos o faça,
Cuja vontade he ley, e a minha não

PACHECO

Essa licença têm tambem os Reys,
Que em seu lugar estão.

CONSELHEIROS

Inda que houvesse excessos, todavia
Mais males atalhäram do que déram.

REY

Mal parece
Matar hũa innocente.

PACHECO

Não he mal:
Que a causa o justifica.

Os sentimentos pessoaes de Antonio Ferreira trahiram-se na disposição moral que attribue a D. Affonso IV, cansado da sua realeza, desilludido e sedento da tranquilla e

descuidada humildade dos que não têm a seu cargo reger os destinos dos homens. E' o gosto da *aurea mediocritas*, nas suas lyricas confessado por Antonio Ferreira, poeta horaciano e discipulo do estoico solitario da Quinta da Tapada, de Sá de Miranda.

Na *Castro* apparece já um artificio litterario, ao depois muito usado no theatro tragico, o sonho, e não só no theatro tragico. Devemos esclarecer que o sonho terrifico, que Ignez de Castro narra á ama, como sempre que os tragicos usaram desse artificio, tinha por fim augmentar o effeito de terror, annunciar através duma consciencia desassossegada a fatalidade proxima a desencadear-se. Veremos, depois, no realismo, o sonho completamente livre da acção ser apenas elemento psychologico a documentar uma consciencia a si mesma entregue, durante o somno, sem as coacções que sobre ella desperta ordinariamente se exercem [1].

---

[1] Como a *Castro* só foi publicada em 1587 e como anteriormente, em 1577, appareceu a *Nise lastimosa* do dominicano gallego Jeronymo Bermudez, traducção livre da peça portuguesa, formou-se a opinião de ser a obra hespanhola a original. Sobre este assumpto pleitearam varios auctores portugueses e hespanhoes, sendo hoje unanimemente acceita a certeza da auctoria portuguesa. V. principalmente Martinez de la Rosa, *Arte Poetica*, 1827; as muitas obras que tratam das origens do theatro hespanhol, indicadas na *Bibliographie de l'Histoire de la Littérature Espagnole*, do sr. Fitzmaurice-Kelly, Paris, ed. Colin; Costa e Silva, *Ensaio biographico-critico;* Visconde de Castilho, *Livraria Classica;* Th. Braga, *Historia do Theatro;* e o prologo do sr. Mendes dos Remedios á sua edição da *Castro*. É um episodio curioso deste pleito o estranho modo por que a tal respeito se pronunciou o critico hespanhol, Menéndez y Pelayo: «Resueltamente no puede afirmarse nada. Por lo demás, no tengo inconveniente en dejar a nuestros vecinos, tan pobres de teatro, la pieza objeto de esta rencilla provincial. Una tragedia clásica más o menos, sin acción ni movimiento apenas, bien escrita, aunque falta de colôr, y adornada de lindos córos, en nada acrece ni amengua el tesoro de la literatura dramática castellana, con cuyos despojos hubo siempre bastante para enriquecer a extrañas gentes. No vale a pena reñir por

E nada mais nos apresenta no genero tragico a nossa litteratura quinhentista. A razão é obvia. Portugal não offerecia a idonea atmosphera de sentimento tragico para a creação de obras desse genero. Houvéra matéria tragica no reinado de D. João II, quando este monarcha e a nobreza andaram empenhados numa lucta de exterminio, mas depois com D. Manuel I e D. João III a vida da metropole, o meio da côrte estavelmente se amodorrou numa serena quietação de luxo e conforto. Vasta matéria offerecia decerto á idealização litteraria a dissolução das familias, os soffrimentos indiziveis de que a Inquisição, estabelecida em 1547, foi portadora: os receios angustiosos, as devassas, as prisões, os soffrimentos physicos e moraes dos interrogatorios, a dispersão das familias, a morte, a miseria e a forçada perversão dos caracteres. Mas este theor de vida, eminentemente tragico, ninguem ousou expressá-lo em arte, nem seria possivel tê-lo feito de modo fructifero, tantas e tão severas eram as defezas e cautellas do tribunal inquisitorial, obediente instrumento da igreja e do rei. A vida guerreira dos dominios ultramarinos e as tradições das viagens de descoberta anteriormente realizadas creavam um intenso espirito heroico, mais tarde soberanamente expresso nos *Lusiadas*. Os naufragios e soffrimentos atrozes das armadas determinaram o apparecimento dum genero proprio, as narrativas dos naufragios, onde o sentimento tragico se expressa

---

tan poco. De todas suertes, la *Castro* es española, y no és cuestión de vida ó muerte el que fuese un galego ó un portugués su primitivo autor». V. *Horacio en España*, Madrid, 1885, 2.º vol., pag. 303-4. O eminente critico esqueceu-se de emendar esta passagem tão contraria ao seu methodo ordinario.

Ainda a proposito da *Castro* se discute o conhecimento directo que dos tragicos gregos teria tido Ferreira. É partidario da opinião da imitação directa, e não de Seneca, o sr. Prof. Adolpho Coelho que a expôs no artigo *A Castro, de Ferreira*, na revista *Theatralia*, n.os 1 e 2, Lisbôa, 1913. Infelizmente não se concluiu a publicação desse artigo.

por vezes com a intensidade possivel com tão ingénuos meios de arte.

B — COMEDIA

Antonio Ferreira, o auctor innovador da nossa primeira tragedia regular, *Castro*, deixou-nos tambem duas comedias, que se contam entre os primeiros ensaios de theatro comico no gosto classico. São essas comedias *Bristo* e *Cioso*, compostas em Coimbra, quando Ferreira frequentava os estudos universitarios. Das duas comedias, só a primeira tem prologo, mas como peça estranha á obra, uma especie de prefacio do auctor. Nesse prefacio, allude Ferreira a alguns seus predecessores nacionaes no cultivo desse genero, referindo-se sem duvida a Sá de Miranda, tambem auctor dos *Estrangeiros* e dos *Vilhalpandos*, e — particularidade curiosa num espirito tão erudito — cita o nome de Livio Andronico, esquecendo Terencio e Plauto, para só falar dos latinos: «E pola qual (a grande fama da comedia antiga) aquelle Livio Andronico Romam antiquissimo, alcançou famoso nome pera sempre; não falo nos que o seguiram desde então até agora em Italia, pois em nossos dias vemos neste Reyno a honra, e o louvor de quem novamente a trouxe a elle, com tanta differença de todos os Antigos, quanta he a dos mesmos tempos. Porque quem negará, que na pureza de sua lingoagem, na arte da composição, naquelle estilo tão comico, no decóro das pessoas, na invenção, na gravidade, na graça, no artificio, não possa triumphar de todos?» [1] Tem esta comedia por assumpto um thema tão repetido nos comediographos classicos e nos seus imitadores da Renascença que bem se póde considerar um thema cyclico, de escola: as assiduidades de varios pretendentes

[1] V. *Bristo*, pag. 2, ed. de 1771, 2.º vol.

em volta da mesma donzella, cada um dos quaes envida os seus melhores esforços e utiliza o melhor que póde a mediação de terceiros. O mediador geralmente aproveitado nesta comedia é Bristo, alcoviteiro sem escrupulos, que vive de embair os namorados e os libidinosos, entretendo-os com falsas promessas e generosamente se fazendo pagar. Na scena 2.ª do 2.º acto, num monologo, Bristo faz como que o seu perfil e expõe os meios de acção da sua arte, como opéra e como lucra. Todavia Bristo não é uma personagem tão sem escrupulos que se negue a auxiliar os honestos amores de Camillia, a donzella por todos pretendida, e Leonardo, o preferido dentre esses pretendentes. A fanfarronada prepotente, domjoanesca e bellica do *Miles Gloriosus* acha-se em *Bristo* distribuida por duas personagens, Annibal, cavalleiro de Rhodes, e Montalvão, o primeiro dos quaes inteiramente se entrega ás machinações de Bristo. A comedia, muito á maneira de Terencio, termina pela chegada inesperada de Pindaro e Arnolfo, respectivamente pae e irmão de Camillia, que havia dois annos eram julgados como perdidos por «essa India, que he peor que as covas de Salamanca, por hum ficão sete» [1].

Pindaro e Arnolfo chegam ricos e prosperos, e patrocinam o casamento de Camillia com Arnaldo. Ainda outros casamentos se realizam e põem feliz remate á serie muito confusa de machinações e habilidades de Bristo. Tambem á maneira classica, ha na peça um filho dissipador e enamorado, que o pae colerico persegue. Em Ferreira o dialogo é mais natural, mais humanas as reflexões, mais logicamente encadeadas e mais coherentes com os papeis das personagens. Dizemos assim — papeis das personagens — e não caracteres, porque essas comedias não agitam nem põem em lucta caracteres; todos os figurantes se animam exclusivamente da vaga psychologia de Terencio, recortadas como

---

(1) Pag. 21, ed. cit.

são do seu theatro. Um processo muito usado por Terencio é abusivamente praticado por Ferreira, e tambem por Sá de Miranda: todas as personagens, a quem outra quer fallar, logo apparecem inesperadamente e vêm fallando em voz alta, sem notarem que são ouvidas, a dizer precisamente o que as outras querem saber. A acção decorre assim como uma serie de episodios ligados por outra serie de coincidencias e acasos, os quaes acasos — encontros, chegadas imprevistas e monologos que ouvidos interessados e indiscretos escutam — todos se realizam no praça publica. Para esta praça abrem as portas das casas dos figurantes.

A comedia do *Cioso* narra o caso dum marido extremamente ciumento, que do mesmo passo que encerra a esposa em casa, sob a mais severa vigilancia, para si reserva plena liberdade para correr em busca de novos prazeres d'amôr, em casa duma cortesã. Essa severidade determina da parte da esposa uma represália. Disso informado só parcialmente, o marido ciumento, receoso das ultimas consequencias do seu proceder, põe de lado taes clausuras e passa a ser um marido razoavel. Tem o desenvolvimento desta acção, principio, meio e fim, tem logica, pois se visa a um effeito, descrevem-se as causas que influem até á realização desse fim, mas não tem brilho de execução e o desenvolvimento da acção passa-se no abstracto espaço, reduzido a uma serie de acontecimentos, nunca elaborados em phenomenos moraes, em acções e reacções de caracteres.

* * *

Jorge Ferreira de Vasconcellos [1] legou-nos três comedias: *Euphrosina,* que se julga composta por 1537, mas que só foi publicada em 1561; *Ulyssipo*, de 1547; e *Aulegraphia*,

---

[1] Ignora-se quasi por completo a biographia de Jorge Ferreira de Vasconcellos. O pouco que della se conhece está compendiado no

que parece ter sido escripta em 1554, mas que só foi impressa em 1619, por diligencias de D. Antonio de Noronha, genro do escriptor.

Nas comedias de Jorge Ferreira, bem como nas de Sá de Miranda e Antonio Ferreira e ainda nos autos de Gil Vicente, é muito frequente a presença duma proxeneta de illicitos amores, como personagem quasi obrigada. Em Gil Vicente queremos crer que uma causa desse pormenor de composição seja a observação dos costumes do seu tempo, mas outra causa haverá tambem influido quer em Gil Vicente, quer nos outros comediographos de gosto classico, nestes com mais directa suggestão: a imitação da *Celestina*, de Fernando de Rojas, publicada em 1499. A *Euphrosina* de Jorge Ferreira é disso um documento e dos mais antigos, Sá de Miranda e Gil Vicente déram representações de suas peças em Coimbra, onde tambem Jorge Ferreira redigiu a sua *Euphrosina*, em Coimbra, no dizer do proprio escriptor, «corôa destes Reynos, á sombra dos verdes sinceiraes do Mondego.»

As comedias de Jorge Ferreira foram publicadas sem nome de auctor, mas a attribuição dellas a este escriptor é

---

tomo 3.º de *Origenes de la Novela*, de Menéndez y Pelayo, Madrid, 1910, pags. CCXXVIII-CCXLIII e na Introducção da edição academica da *Comedia Euphrosina*, do sr. Aubrey Bell, Lisboa, 1913 O critico hespanhol aproveitou informes, que lhe ministrou a sr.ª D. Carolina Michaëlis, como declara.

Attribuem-se a Jorge Ferreira três naturalidades: Lisboa, segundo uma nota manuscripta lançada por mão anonyma sobre um exemplar da *Euphrosina*, na edição de 1561, e revelada por J. J. da Costa e Sá; Coimbra, que mostrou bem conhecer, ou Montemór-o-Velho, ambas apontadas por Barbosa Machado. Fez parte da casa do infante D. Duarte e, por morte deste, da do rei D. João III. Foi escrivão do thesouro, como consta dum documento sobre a sua substituição por Luiz Vicente, em 1563. Barbosa Machado regista que fôra escrivão da casa da India. Morreu em 1585.

*

de plena segurança, segundo testemunhos de escriptores coevos e posteriores. A *Euphrosina* foi reproduzida por Rodrigues Lobo, em 1616, mas com o texto emendado e interpretado arbitrariamente; em 1787, por diligencias de Bento José de Sousa Farinha, mas sem progresso sensivel quanto á melhoria do texto; e em 1919 pelo sr. Aubrey Bell, conforme a edição de 1561, sem deixar de em passos numerosos estabelecer a sua lição propria. O sr. Aubrey Bell acredita na existencia duma edição mais antiga, de 1554, por inferencias.

Os primeiros trabalhos que ha a fazer, como bases essenciaes do estudo da comedia de Ferreira, são tornar os textos accessiveis por meio de edições de confiança e depois, sobre ellas, diligenciar restituir o texto e interpretá-lo. A *Euphrosina* é uma das obras mais obscuras da nossa litteratura, tanto por deliberado proposito do auctor como por desfiguração do texto. A edição do sr. Aubrey Bell é um passo importante nesse caminho, embora não possam ser sanccionadas todas as suas interpretações. Sobre ella fez um estudo textual o sr. Dr. José Maria Rodrigues, o fundador entre nós da critica de fontes. Quando os seus commentarios e emendas se imprimam, tornar-se-ha mais intelligivel esta comedia. Comedia lhe chama o seu auctor e assim foi designada pelos seus fervorosos leitores, mas ella é na verdade uma novella dialogada, para ser lida, pacientemente, saboreando-se na analyse e na meditação as suas longas divagações moraes, os seus arrazoados, ainda que essa leitura fosse para um publico, como pode inferir-se do prologo de João de Espera em Deus. Mas uma leitura publica é coisa muito diversa duma representação scenica. Para ser lida tambem parece haver sido composta a *Celestina,* directo modelo de Jorge Ferreira, « o novo autor em nova invençam ».

A *Euphrosina* narra os amores de dois mancebos presos dos encantos duma joven nobre, de cujo nome se intitulou a comedia. Zelotipo e Cariofilo oppõem-se em contraste

vivissimo pela sua concepção do amor, absorvente, submisso e cavalheiresco no primeiro; leviano, voluptuoso e gabarola até á libertinagem no segundo. Quando este exprime as suas opiniões e processos de amor, com o mais cru cynismo, Menéndez y Pelayo vê nelle um verdadeiro antecessor de D. Juan. A medianeira dos amores deshonestos é Filtria, correspondente á Celestina, e a dos amores castos é Silvia de Sousa, correspondente á Poncia, da *Segunda Celestina*.

Escripta em prosa, dividida em cinco actos e em scenas, de grande numero de personages, mas de que raro se juntam mais de três em cada scena, imitada da *Celestina*, com materia local e popular, como são os episodios da vida coimbrã e a farta ostentação de proverbios e annexins [1], completos uns, apenas enunciados outros, a *Euphrosina* não é bem para ser considerada uma comedia do typo classico, como das de Sá de Miranda e Ferreira, mas antes como uma novella dialogada do typo castelhano [2].

Á *Euphrosina*, «invenção nova nesta terra», seguiu-se *Ulyssipo* onde se encontram as peripecias occorridas num lar, cujo chefe, Ulyssipo, apesar de ser um libidinoso dissipador, exerce sobre suas duas filhas, Tenoluia e Gliceria, e sobre seu filho Hippolyto uma severa tyrannia. Todavia esses rigores não impedem que o filho se dê a excessos e aventuras e que as filhas casem de modo muito contrario á vontade desse severo mas pouco auctorizado pae.

Tem a peça um prologo, em que Mercurio lembra a estimação que os antigos davam á comedia, sua origem, o argumento da peça que introduz e o seu objectivo: «com

---

[1] V. o appendice III, *Lista dos adagios*, na edição do sr. Aubrey Bell e Sr. Candido de Figueiredo, *A «Euphrosina» e a sabedoria das nações*, na *Revista de Lingua Portuguesa*, n.º 3, Rio de Janeiro, 1920.

[2] Fernando de Ballesteros y Saabedra fez uma traducção castelhana, que se publicou em Madrid, 1631. Foi reproduzida no tomo 3.º de *Origenes de la novela*, de Menéndez y Pelayo, Madrid, 1910, pags. 61-156.

seu exemplo auisar ao pouo de seus vicios, e incitar ás virtudes.» Os cinco actos são muito prolixamente preenchidos pelo decurso dos episodios lentos e complicados, mas necessarios para demonstrarem a these moral da obra, que Deus escreve direito por linhas tortas, pois com as estouvanices de Hippolyto e com os casamentos das filhas, puniu a Ulyssipo. Das personagens, é a alcoviteira Macarena a melhor desenhada, sem duvida porque a sua moral e o seu caracter constituiam já o que nós chamamos lugares-communs de escola. Estes comediographos do seculo XVI usavam muito fazer que essas mesmas personagens confessassem o seu cynismo. Macarena não foge a essa pratica. Dá um indicio do theor dessa confissão de processos a seguinte norma a respeito de promessas: «Não sei disso nada, mas dir-vos-ey a minha regra nessa parte. As promessas não devem cumprirse quando são danosas áquelle a que forão promettidas; nem tambem quando danão mais a quem as promette do que aproveitarão a quem se prometterão. E por tanto cumpro sempre o que digo se me convem; e se não a ninguem sou mais obrigada que a mim.» Tem esta comedia a particularidade de conter cantigas intercaladas no texto e de usar, como a *Euphrosina*, do expediente da leitura de cartas.

Apesar de Jorge Ferreira ter os olhos tão absorvidamente fitos na antiguidade que a exemplos antigos recorre para demonstrar conceitos muito communs, é grande o valôr documental das suas comedias, sob esse ponto de vista já utilizadas por um auctor. [1] Para mostrar que «nunca outra cousa vemos cada dia senão baratarem filhos os fundamentos dos pays por leve gosto proprio», vae buscar a opinião de

---

[1] V. *Memorias historicas do Ministerio do Pulpito por um religioso da Ordem terceira de S. Francisco,* Fr. Manuel do Cenaculo, Lisboa, 1776. Cenaculo no appendice á 3.ª parte das suas *Memorias* recorreu ás comedias de Jorge Ferreira repetidamente.

Menandro, o caso de Acrisio e Medêa, de Niso e sua filha, e de Astiages e sua filha. É com Argos dos cem olhos que Ulyssipo argumenta a sua mulher para a advertir de que de nada servem cautellas. Sobre a educação das mulheres, o mesmo Ulyssipo opina com os casos de Tanquenil, mulher de Tarquinio, Andromaca, mulher de Heitor e outros longinquos exemplos.

A *Aulegraphia*, como as precedentes, é em prosa e divide-se em cinco actos. Faz o prologo o deus Mômo, que ao publico — publico de leitores, não de espectadores — expõe o assumpto da comedia, a costumada intriga amorosa, pela qual «pretende mostrar-nos no olho o rascunho da vida cortesão, em que vereis hua pentura que fala & vos fará vente & palpavel a vaydade de certa relé.» É ainda o deus Mômo que nos elucida acêrca da prudente discrição e delicadeza, com que na comedia se pratica a imitação da realidade ambiente:

«Nesta selada Portuguesa vereys varias differenças, & certeza que passão em uso, & costume por estes bairros. Donde deve notar-se, & advertir-se que as calidades, & epitetos atribuidos em singular a toda a especia de pessoa aqui introduzida, compete geralmente ao genero de taes especias, convem saber declarandome: Quando se pinta hũa especia de cortesão, ou cortesãa que dizemos especiaes, ao natural de suas artes & modos principal & singularmente: entende-se em geral por o genero das taes pessoas. Ca de particular nada se trata, por quanto seria odioso, & alheyo do estilo comico moderno.»

O assumpto da comedia é constituido pelos leves amores de Grasidel de Abreu e Philomela, cuja leveza com leveza se cura. Os mesmos creados das outras comedias, de imitação de Terencio, sempre descontentes de sua condição e ainda mais de seus amos, a quem não obstante grandes serviços prestam, como correios de recados amorosos e como conselheiros. Os mesmos encontros a proposito, as mesmas

divagações longas e difficeis a entorpecerem o dialogo e a complicarem inutilmente a acção, os mesmos caracteristicos das outras obras já alludidas.

O gosto dos jogos de palavras, que já vimos, sob forma de annexins se ostenta na *Aulegraphia*, mas com mais recato e por meio da confusão de homophonas ou quasi homophonas, como no pequeno exemplo que recortamos: «*Rocha:* Suas mãos beijo. — *Cardoso:* Ó senhor, grão saber vir. — *Rocha:* Donde buens? — *Cardoso:* Estava naquella travessa sobre ver hũa rapariga que me atravessa. — *Rocha:* E ella he travessa? — *Cardoso:* Mas travessa d'alma. — *Rocha:* Dessa maneira fazeis d'amor hũa cancella? *Rocha:* Essa alcãcella de mim a seu salvo. — *Rocha:* E a esse alvo pretendeis vós fazer tiro? — *Cardoso:* Mas tiro pouco mays de nada em pensamentos altivos.»

As três comedias de Jorge Ferreira têm um valor exclusivamente documental sobre os costumes sociaes, sobre a lingua e sobre o gosto da sua epoca, portanto valor historico e muito limitadamente esthetico.

CAPITULO VI

O LYRISMO

Agrupámos neste capitulo os dois iniciadores do bucolismo e os continuadores directos de Sá de Miranda, porque sendo nosso proposito estudar nesta parte do nosso livro as principaes manifestações da poesia subjectiva do seculo XVI, pouco era para considerar a conjectura de que o bucolismo em redondilhas seja anterior a Sá de Miranda e delle independente. Certo é que se suppõe ordinariamente que a vaga viagem de Bernardim Ribeiro á Italia se realizou entre os annos de 1520 e 1524, datas estas um pouco anteriores ás que limitam a famosa viagem de Sá de Miranda; mais certo é ainda que Bernardim Ribeiro nasceu alguns annos antes de Miranda. Mas estes elementos não são sufficientes para estabelecer que Bernardim Ribeiro é um precursor de Sá de Miranda, [1] portanto formado em plena independencia da acção deste reformador, porque falta a base essencial duma chronologia authentica e incontroversa de suas obras. Têm-se,

---

[1] Recentemente, repetiu esta opinião o sr. Achille Pellizzari no seu livro *Portogallo e Italia nel secolo XVI*, Napoles, 1914, onde a pag. 27 escreve: «Onde non esito a ritenerlo precursore, sebbene a piccola distanza d'anni, di Sá de Miranda e a riconoscere in lui e nella sua poesia l'anello di congiunzione, o, meglio, l'atto di passaggio dalla vecchia lirica cortigiana di Portogallo alla scuola italiana di Sá e di Camoens.»

é facto, datado suas obras, mas taes hypotheses deixam quasi sempre grande campo á duvida. Tanto Bernardim Ribeiro como o seu immediato imitador formaram-se na atmosphera de idéas estheticas e gosto litterario, a que a Italia dava expressão, e que Sá de Miranda com mais affoiteza propugnou. Tanto basta para que os reunamos neste capitulo, e para que a Miranda déssemos o lugar de relevo, que lhe arbitrámos.

BERNARDIM RIBEIRO

Como na arte litteraria do nosso quinhentismo se deu forma á concepção da vida tragica, da vida heroica e da vida lyrica, assim tambem a vida privada, mediocre de aspirações e na sua mediocridade satisfeita, encontrou a sua expressão litteraria na ecloga.

A concepção tragica exprimem-na os ensaios tragicos e, parcialmente, as narrativas dos naufragios; a concepção heroica os romances de cavallaria, os roteiros das peregrinações terrestres, a epopêa camoneana e bôa parte da historiographia; a concepção lyrica reproduzem-na os sonetos platonicos.

Os amores terrenos, em que a alma já não aspira a um ceu de idealidades puras, mas para a terra mui gostosamente propende e alliada ao corpo se estreita, formam o fundo da ecloga pastoril e piscatória, com largueza cultivada no seculo XVI. Como a paisagem, os costumes pastoris e piscatórios e a confissão do viver tranquillo se tornariam monotonos, porque não comportavam variantes de maior, pois para ver a paisagem de modo original seriam necessarios outros olhos, menos obcecados pela visão classica, a ecloga foi buscar para esse fundo permanente e uniforme um elemento variavel e mais emotivo, o drama amoroso. Este elemento predomina exclusivamente na nossa ecloga que é muito uni-lateral, por não haver admittido os elementos comicos

que em Italia continha e que davam ao genero um maior poder de comprehensão. A ecloga portuguesa é exclusivamente lyrica, de tom lamentoso, e tem por obrigada composição o fundo permanente da paisagem com seus adornos pastoris ou piscatórios — mais daquelles que destes — e dum primeiro plano em que o protagonista ou protagonistas se lamentam de seus infelizes amores. São sempre infelizes esses amores e é essa sua infelicidade que os torna materia litteraria. Consiste a causa dessa infelicidade no abandono dum dos amantes, que parte para «longes terras».

Bernardim Ribeiro [1] é que fixa estes caracteres á ecloga, que cultiva com brilho, não comparavel ao pequeno exito dos ensaios de Sá de Miranda nesse genero. Fixa-lhe tambem Ribeiro uma forma metrica propria, a redondilha menór, depura-a de elementos mythicos, dá mais alguma naturalidade e sequencia logica ao dialogo e introduz o gosto dos jogos de palavras homonymas e as repetições parallelisticas. O jogo de palavras será largamente praticado por Christovam Falcão, seu principal discipulo.

Das cinco eclogas de Bernardim Ribeiro é, sem duvida, a primeira a mais bella, porque é a unica que transcende os limites do mediocre interesse ordinariamente despertado pelo assumpto duma ecloga. Persio pastor, ama Catharina e como esta para sempre se affastasse para outros lugares

---

[1] Bernardim Ribeiro nasceu na villa de Torrão (Alemtejo) em 1482. Como seu pae, creado do duque de Vizeu, se refugiasse em Castella após o assassinio deste nobre por D. João II, Bernardim com a mãe e uma irmã recolheram-se a Cintra, á quinta dos Lobos, duns seus parentes. Em 1505 recebeu por doação regia as terras e azenha dos Ferreiros, em Extremoz. De 1507 a 1512 frequentou a Universidade de Lisboa, tomando o grau de bacharel em leis. Em 1524 recebeu a nomeação de escrivão da camara de D. João III, cargo que exerceu até que, enlouquecendo, se recolheu ao Hospital de Todos os Santos, onde morreu em 1552. Ha uma vaga noticia duma sua viagem á Italia entre os annos 1520 a 1524.

grande é a sua tristeza e saudade. Expandir essas saudosas tristezas passou a ser toda a razão da existencia de Persio, que dessas lamentações só sabe para pedir e ardentemente desejar a morte. Outro pastor, o seu amigo Fauno, procura consola-lo, oppondo á obstinação de Persio razões sensatas e seguras, respondendo ao conceito amoroso e fraco que da vida Persio exterioriza, com outro conceito forte, sereno, inacessivel ao desanimo.

Este dialogo, em especial na parte em que falla Fauno, é a principal belleza das eclogas de Bernardim Ribeiro, porque é o unico lugar em que o poeta, por si ou por outra personagem de sua creação, mostra ser superior ao mundo infantil e ingénuo das eclogas. Effectivamente, é sempre infantil e ingénuo fazer cifrar todo o interesse da vida, toda a sua razão nos mediocres amores das eclogas. A ecloga segunda exemplifica de modo muito frizante esta concepção de pueris bagatellas porque é a mais movimentada, a que maior acção tem. Jano, pastor, vem para margem do Tejo fugindo ás seccas e fomes do Alemtejo; — no bucolismo as deslocações migratórias são um elemento importante na causalidade dos acontecimentos e são tambem um dos mais caracteristicos adornos pastoris, por exprimirem vestigios do antigo viver nomada das populações pastoris. Chegado ás margens do Tejo, onde apascentava o seu gado, vê dum esconderijo Joanna, guardadora de patas e filha dum vizinho, colher flores para tecer uma grinalda com que, soltos os cabellos, se enfeita. Joanna, para ver o effeito dessa grinalda, vae mirar-se ás aguas do rio e, deslumbrada da propria formosura, lamenta a sua soledade de guardadora de patas. Acóde Jano, promptamente enamorado, mas Joanna, assustada da surpresa, foge para casa e deixa com a pressa cahir uma das sapatas. Jano guarda essa sapata, a esquerda, e lamentoso e apaixonado sobre ella desmaia de amôr. Fortuitamente passa por elle Franco de Sandovir, que acatando muito respeitosamente aquella grande dôr, busca consolá-lo.

Essa desgraça, retorque Jano, não é mais do que a confirmação duma prophecia que lhe fizéra Pierio. E como o cão de Franco de Sandovir lhe trouxesse a sua flauta, que suppunha perdida, canta uma cantiga. A ecloga terceira é uma permuta de razões entre Silvestre e Amador, cada um dos quaes se suppõe mais infeliz por mais apaixonado. A quarta é uma variante do episodio nodal da primeira: é o pastor que é affastado; e a quinta narra um encontro do pastor Ribeiro, desterrado «bem contra sua vontade», com Agrestes que lhe aconselha o regresso e a esperança nalgum bem futuro.

Recuar a este mundo pueril para encontrar a idade de ouro da vida era muito recuar, porque se creava um mundo igualmente artificioso e ainda sob a dura condição do soffrimento e porque não se fazia, como a ecloga classica ensinava, a reconstituição quanto possivel integral dum mundo tranquillo, grave e comico, e bem caracteristico. Na ecloga de Bernardim desapparece essa tranquillidade, a gravidade reduz-se ao excessivo acatamento dado a amores mediocres, o comico desapparece e a parte pinturesca é muito reduzida.

CHRISTOVAM FALCÃO

É pequena a obra poetica de Falcão, que como Bernardim Ribeiro manteve as formas metricas medievaes adaptando-as á expressão dos novos generos do Renascimento. Por meio do verso de sete syllabas das suas cantigas, soltas e esparsas, formas já nossas conhecidas do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Rezende, cantou Falcão [1] o amôr, sempre e

---

[1] Christovam Falcão de Sousa nasceu provavelmente no segundo decennio do seculo XVI, em Portalegre. Em 1542 esteve em Roma, na embaixada portuguesa, donde escreveu a bem conhecida carta a D. João II. Em 1545 recebeu a nomeação, por três annos, de feitor e capitão da fortaleza de Arguim. Ignora-se a data da sua morte.

Recentemente o sr. Delphim Guimarães defendeu a these de ser

só o amôr; narrando o drama da sua vida, sob disfarces pastoris, mas ainda em redondilhas menores, compôs esse arremedo de ecloga, que é a sua principal peça. O exclusivismo do thema amoroso que assim denuncia uma intensa vida psychologica, um intimo isolamento, os escassos adornos pastoris da narrativa do seu drama amoroso e o gosto das subtilezas engenhosas, dos ditos agudos, dos jogos de palavras e o registar por elles as contradicções do sentimento do amor são caractéres litterarios typicamente quinhentistas. A estes só falta juntar o carinho esthetico da propria obra, o desenvolvimento amplo dos themas de quem se não contenta com a simples enunciação, mas quer extrahir-lhes todo o conteúdo, para se ver o que recebeu Falcão da atmosphera de idéas estheticas e gosto litterario que em torno de si se formára desde que Sá de Miranda iniciára a sua reforma. Ha porêm que notar que a interpretação do sentimento do amor, expressa por Falcão, não é a que o platonismo e o petrarchismo haviam creado e posto em voga, sentimento idealissimo de adoração, mas uma muito terrena paixão de que é objecto muito real determinada mulher que

---

a obra attribuida a Falcão pertença de Bernardim Ribeiro, não tendo portanto fundamento a existencia dum poeta de nome Christovam Falcão. Em seu livro *Bernardim Ribeiro (O Poeta Crisfal)*, Lisbôa, 1908, apresenta os seguintes fundamentos para essa these: 1.º — O nome de Crisfal é formado pelas syllabas iniciaes de *crisma falso* e de crismas falsos sómente teria Bernardim usado nessa ecloga de Crisfal que o sr. D. G. lhe attribue; 2.º — A carta que Christovam Falcão escreveu de Roma a D. João II revela uma instrucção rudimentar pelo que julga o sr. D. G. «que não podia ter sido o gentil-homem Falcão, que tão incorrectamente escrevia, o delicado auctor da formosissima ecloga que lhe era attribuida» (Pag. 183); 3.º — As coincidencias de forma nas obras dos dois poetas. — Esta these insubsistente foi sabiamente rebatida pelo escriptor brasileiro, sr. Raul Soares, na obra *O Poeta Crisfal*, Campinas, 1909. Ainda do Brasil surgiu outro estudo sobre este assumpto, mas em appoio do sr. D. G., *A Mascara dum Poeta* (*Bernardim Ribeiro*), Lisbôa, 1913, pelo sr. Silvio de Almeida. Estes dois trabalhos brasileiros appareceram primeiro

o poeta quer possuir. Se na escala dos delicados valores litterarios, esta concepção desce, torna-se não obstante mais humana e real, pois a foi buscar não a um amalgama de pensamentos, aspirações e gostos que formava a essencia das almas de escol do seu tempo, mas ao proprio fundo do seu ser. Com a sensibilidade aguçada pelo seu temperamento e com alguns dos meios litterarios em voga no seu tempo, já neo classicos, contou as dôres da sua alma.

Essa narrativa, que alguns auctores têm querido considerar menos como obra de arte do que como enigma ardiloso offerecido ás suas conjecturas biographicas, é summariamente a seguinte:

Num lugar, de extravagante situação geographica, entre Cintra e a serra da Arrabida, dois pastores, vivamente se amaram, Maria e Chrisfal, dum amôr tranquillo, a que só as saudades da ausencia perturbavam. Outra pastora, Joanna, delatou esses amores á familia de Maria, o que junto á circunstancia de ser Chrisfal pobre de bens, determinou o sequestro de Maria para muito longe. Doridos da separação, ambos choram as suas saudades. Para exemplificar a dôr do pastor apaixonado, faz o poeta que elle exponha as suas

---

no jornal *Estado de S. Paulo*. Para contrapôr ás razões do sr. D. G. ha os seguintes argumentos: 1.º — O testemunho de Gaspar Fructuoso (1522-1591) que nas suas *Saudades da Terra,* claramente allude a Christovam Falcão como auctor da ecloga *Crisfal;* 2.º — Testemunho semelhante de Diogo do Couto (1542-1616) na sua *Decada* VIII, Cap.º 34., ed. de 1673; 3.º — O de Faria e Sousa (1590-1649) no seu *Commentario ás Rimas de Camões,* tomo IV, pag. 266; 4.º — O de Antonio dos Reis (1690-1738) no seu *Enthusiasmus Poeticus;* 5.º — O de Diogo Barbosa Machado (1682-1772) na sua *Bibliotheca Lusitana;* 6.º — O do manuscripto genealogico da Bibliotheca Nacional de Lisbôa, C.-1-18; 7.º — A carta de Roma, depois de bem ortographada e bem pontuada, é um documento de prosa regular, que de modo nenhum impossibilita o sèu auctor de ser bom poeta; 8.º — A par de semelhanças e coincidencias de versos, ha uma grande abundancia de differenças estylisticas sufficiente para comprovar serem as eclogas de auctores diversos.

lamentações. Effectivamente Chrisfal, afundado em melancholica saudade, lastima a sua separação do ente amado e pede ao pensamento e ás illusões delle alguma consolação. Narra-nos depois ainda o pastor em seu monologo um sonho que tivera.

Um forte vento do mar o erguêra muito alto, donde podia contemplar larga extensão. Paisagem e pastores que cantam de amor e pastoras suspirosas é quanto vê: Antonio, Guiomar e outros companheiros. Vê tambem Maria, que para o mesmo cume, onde Chrisfal se ficára, se vae dirigindo a cantar as suas saudades, lastimando-se de que a houvessem feito trocar o amôr de Chrisfal pela riqueza daquelle com quem a haviam casado. Encontrando-se, Chrisfal vê com surpresa que Maria o accusava de só ter amado a riqueza della, o que provoca profunda decepção, mas como a voz do coração é sempre eloquente para fallar ao ouvido doutro coração prompto a escutá-la, desfaz-se o engano de Maria. Mas ao desfazer-se esse engano, dissipa-se tambem a illusão do pastor, que do seu sonho accorda para o tormento da realidade.

Como se vê, o assumpto deste pequeno conto em verso é muito commummente humano, dum realismo quotidiano, em franco contraste com o alto idealismo da materia dos sonetos e eclogas dos outros poetas contemporaneos. Esta interpretação tão commum, tão burguesa do amôr que pelo casamento se satisfaz, não caberia no quadro dos themas litterarios dum Camões. É porêm muito do seu tempo, como já referimos, o lugar dominante na vida dado ao amor. Como enche o coração de Chrisfal, elle só tambem enche a vasta paisagem que do alto, aonde o transporta o seu sonho, póde contemplar:

Já o sol se encobria
A este tempo, e, mais
Ficando a terra sombria,
O gado aos curraes
Já então se recolhia.
Ouvi cães longe ladrar,
E os chocalhos do gado
Com um tom tam concertado
Que me fizeram lembrar
De quanto tinha passado.

Por serem as queixas vans,
Vi berrar o gado mocho
Coberto das finas lans,
E assuviava o moucho,
E o triste cantar d'arrans.
Já serranas ao abrigo
Se iam, prados leixando,
As mais d'ellas sospirando;
Uma dezia: Ay, Rodrigo!
Outra dezia: Ay, Fernando.

Uma ciumes temia,
Outra de si tem receio:
Uma ouvi que dezia:
«Quam asinha a noite veo!»
Outra: «Já tarda o dia!»
E por este experimento
Foy amor de mim julgado
Por nam menos occupado
Do que é o pensamento,
Que nunca está descansado.

Alli triste, sóo, saudosa,
Vi, antre duas ribeiras,
Uma serrana queyxosa
Carreando umas cordeiras,
Sendo cordeira fermosa.
E, como alli tem por uso,
Em uma roca fiando,
Mas, com o que ia cuydando
Caía-se-lhe o fuso
Da mão de quando em quando.

É no lyrismo que consiste o principal dom poetico de Falcão, isto é, no poder de exprimir em forma fluente os momentos varios e os escaninhos intimos da dôr, da saudade e da paixão, da tristeza sem consolação, que os annos não attenuam:

> Não mudam dias nem annos
> Ao triste a tristeza,
> Antes tenho por certeza
> Que o longo uso dos damnos
> Se converte em natureza.

É á tristeza intima e permanente, tornada já em habito da alma, que Falcão sabe ver aspectos variados e dar-lhes traducção litteraria já em forma fluente de simplicidade, já recorrendo ao jogo de palavras, ás formas de conceitos parallelos para fazer sobresahir contrastes. E é mais nessa expressão sempre clara e de sentido prompto do que na profundeza do pensamento e do sentimento que reside a valia da obra de Falcão.

Do gosto daquelle jogo com o significado das palavras antonymas é um exemplo muito frizante a cantiga seguinte:

> Vi o cabo no começo,
> Vejo o começo no cabo,
> De feição que não conheço
> Se começo nem se acabo.
>
> Quando meu mal comecei,
> Com muito bem começou,
> Mas o fim que lhe esperei
> No começo se acabou;
> Acabou-se no começo,
> Pois se começa no cabo,
> De modo que não conheço
> Se começo nem se acabo.

No começo de meu mal
Vi cabos de muito bem,
Mas este bem saiu tal
Que nenhum bom cabo tem;
Faço no cabo começo,
Sendo no começo cabo,
De feição que não conheço
Se começo nem se acabo.

Dizer de formas sempre bellas de simplicidade ou de engenhosa agudeza a dôr da sua paixão frustrada, a lembrança pungente do casamento da sua amada com outro e a absorpção da sua alma inteira nessa infelicidade é o fundo de toda a obra poetica de Falcão, que assim define o seu estado moral:

Os meus cuidados cresceram,
As esperanças minguaram;
Prazeres adormecêram,
Os pesares accordaram;
Ao bem os olhos cegaram,
Ao mal os foram abrir:
Nunca mais pude dormir.

Não vá porêm suppôr-se que Falcão tira da sua dôr gritos d'alma vehementes, que traduzam a violencia desesperada dos grandes soffrimentos, as horas agudas e tragicas da dôr; não. Christovam Falcão não descreve e não diz poeticamente as suas horas arrebatadas, dia a dia, com pontualidade, ainda que sem consolação, vae-nos dizendo a permanencia do seu soffrimento que «se converte em natureza». É por isso o seu lyrismo enternecido, viva e delicadamente sensivel, mas de emoção comedida, quasi resignada, duma passividade soffredora, sem revoltas, sem imprecações, todo de lagrimas silenciosas [1].

---

[1] Tem-se querido reconstituir inteiramente até nos seus mais particulares pormenores o drama amoroso, que Christovam Falcão conta

Em 1571 [1] appareceu a *Silvia de Lisardo*, obra anonyma attribuida a Frei Bernardo de Brito, o famoso historiador alcobacense, ainda que sem grande probabilidade. [2] Na *Silvia de Lisardo* se contem uma peça poetica intitulada *Sonho de Lisardo que é quasi como a segunda parte de Chrisfal.* Nesse poemeto se figura que Lisardo conta a Silvia o sonho que tivéra, durante o qual a phantasia o transporta ao valle de Lorvão, umbroso e florido, onde Maria, a amada de Chrisfal, vivêra. Ahi surprehende a cantar ao proprio Chrisfal, que a Lisardo canta as suas maguas e lhe dá conselhos tirados da sua cruel experiencia.

---

e idealiza em suas obras. Essa reconstituição tomou como protagonista, alêm do poeta, a D. Maria Brandão, que seria quem desdenhou os affectos de Chrisfal. V. *Bernardim Ribeiro e o Bucolismo,* snr. Th. Braga, Porto, 1897, pags. 324-371, capitulo intitulado *Os amores de Chrisfal e Maria.* Destruiu essa imaginosa construcção de interpretações o sr. Anselmo Braamcamp Freire com seus eruditos e severamente logicos artigos *Maria Brandão, a do Chrisfal,* publicados no *Archivo Historico Português,* volumes 7.º e 8.º, Lisboa, 1909 e 1910, e na *Atlantida,* revista de Lisboa, 1916. O sr. Braga insiste nas suas hypotheses no seu escripto *Maria Brandão, a do Chrisfal, não foi apeada,* na *Atlantida,* 1916.

(1) Desta edição de 1571 apenas se conhece a referencia a um exemplar feita por Innocencio. V. *Diccionario Bibliographico Português,* vol. 1, pag. 374-375.

(2) Foi Faria e Sousa quem primeiro fez essa attribuição, perfilhada e desenvolvida pelo sr. Th. Braga no seu vol. *Bernardim Ribeiro e o Bucolismo,* pag. 377. Numa nota inserta a pag. 155 das *Obras de Christovam Falcão,* Porto, 1915, o sr. Braga declara abandonar essa hypothese de ser Fr. Bernardo de Brito o auctor da *Silvia de Lisardo.* Tal hypothese fôra já refutada por Fr. Fortunato de S. Boaventura.

D. Francisco Manuel de Mello não repetiu essa attribuição, como affirma o sr. Th. Braga, pois apenas allude á qualidade religiosa de seu auctor presumptivo: «*Lipsio.*— Que sylvia, ou silva ou selva é essa, que não está no meu mappa, nem nas taboas de Claudio Ptolomeu? *Bocalino.* — São certas obrasinhas de um poeta nosso, cousa do mundo muito escusada. *Auctor.* — Comtudo se affirma que era homem douto e religioso. *Bocalino.* — Jurava-o eu, porque nunca vi frade bom poeta.» V. *Hospital das Letras,* pag. 16, ed. de 1900.

Lisardo achava-se perante Silvia numa situação analoga á de Chrisfal perante Maria. A despeito dos conselhos de Chrisfal, quer perseverar na sua paixão, que vehementemente crê maior que a que victimou o namorado de Maria e declara que a sua Silvia vence a formosura de Maria:

> Emfim, que sigo esta via
> De te vencer em tristura,
> Como Silvia em formosura
> Excede tua Maria
> E toda mais creatura.

A esta obstinação, responde Chrisfal prophetizando-lhe os soffrimentos que de tal desatino resultarão. Fenecendo a descripção do sonho, o poeta conta o modo por que se despediram e os protestos e prendas de amor que trocaram Silvia e Lisardo no momento de se apartarem, quando o pastor enamorado partia para uma dessas subitas e inexplicadas ausencias, obrigadas nas eclogas e fonte principal de seu lyrismo, sobretudo quando combinadas com o prompto esquecimento da pastora.

Ainda que o auctor da *Silvia de Lisardo* se revele mais litterato, mais preoccupado dos effeitos poeticos que da espontanea sinceridade que em Christovam Falcão, poeta da propria dôr, se surprehende, e ainda que seja uma peça de imitação, justo é considerar a fluencia elegante dos versos e limpida forma.

Como adeante, ao estudarmos o soneto, nos referiremos a themas e processos poeticos muito generalizados entre todos os lyricos quinhentistas, é opportuno referirmos um exemplo dum desses processos poeticos, a enumeração de impossiveis e paradoxos para dar idéa da vehemencia duma paixão ou dos illogismos contradictórios do amor:

E vêr-se-hão mais facilmente
Andar os peixes na serra,
E o céo não cobrir a terra
Que engeitar vivendo ausente,
As leis de tão justa guerra.

O sol poderá perder
A claridade que tem,
O mar seccar-se tambem
Sem que deixe de querer
Quem na vida me sustem.

Fugirá o cordeirinho
Da propria mãe que o cria,
Trocar-se-ha a noite em dia
E o falcão e passarinho
Viverão em companhia.

Convem lembrar que esta passagem, acima transcripta, é posterior já a uma larga exemplificação desse processo poetico no soneto.

ANTONIO FERREIRA

Dos dois livros de sonetos, que Antonio Ferreira nos legou, é no primeiro que mais sóbe a sua inspiração. Só d'amor trata o poeta neste primeiro livro e disso se louva. Ora esboçando o retrato da que com seu amor ou seu desdem o inspirava, não segundo a realidade, que não era chamada a concurso, mas segundo modelo que todos criam a summa belleza, ora notando as impressões subjectivas desse amor, Ferreira impelle esta forma poetica para uma vereda mais conforme ao forte cunho petrarcheano, que trazia, e versa com felicidade variavel alguns motivos que hão-de circular de poeta em poeta até que Camões lhes encontre a expressão suprema, da maxima simplicidade e do maximo relevo. Ferreira forma assim aquella materia poetica cyclica que gravitará incerta até se fixar nalguns sonetos camoneanos:

os retratos, a fatalidade do amor, as suas contradicções, o prazer de soffrer de amor, a aspiração á alma pura e immaculada de todo o vestigio terreno, sentimento do mais extremo espiritualismo. São esboços de retratos, ou melhor tentativa do retrato unico, a que todos visavam os sonetos ou partes dos sonetos V, XV, XVIII, XIX, XXIII e XXV, principalmente o antepenultimo delles, o qual a seguir reproduzimos:

Donde tomou Amor, e de qual vea
O ouro tam fino e puro para aquellas
Tranças louras? de que esphera, ou estrellas
A luz, e o fogo que assi em mim se atea?

Donde as perlas? a voz de que serea?
Os brancos lyrios donde, e as rosas bellas,
Aquelle vivo sprito pondo nellas,
De que formou hũa nova ao Mundo idéa?

Antes a neve, a alvura, a cor as rosas
Do seu rosto tomaram, e a harmonia
As aves da voz doce, suave e branda.

Não são ante ella as estrellas mais fermosas,
Nem mais sereno o Ceo, ou claro dia,
Nem mais fermoso o Sol na sua esphera anda.

Tambem um só pormenor desse retrato, os cabellos dourados, inspira outro soneto, todo de amplificações poeticas, o XXV, mas propriamente sem um conceito proprio. A natureza abrandada, colorida pela visão enamorada do poeta em adequado fundo para o primeiro plano do retrato, dá tambem a materia de alguns sonetos, o XII, XIII, XIV, XXXVIII e XLIV, segundo os quaes o magico effeito do amor, por toda a parte se derramando, tudo espiritualizando, exprime uma especie de pantheismo amoroso, pois tudo revela a presença do deus vendado, a sympathia da natureza com o sentimento dominante na alma do poeta. Alguns mo-

mentos do amor, a ausencia, a despedida e o lugar onde nasceu o amor tambem Ferreira os idealiza nos sonetos XV, XLIII e XLV, e a creação duma natureza subjectiva, que plenamente satisfaz a alma e que se lhe revela tão completa e organizada como a natureza externa constitue o thema do soneto XLVIII. E as contradições do amor, representadas por extravagantes paradoxos, tambem já as abeira Ferreira no soneto:

> Quem vio neve queimar? quem vio tão frio
> Hum fogo, de que eu arço? quem chegando
> A morte vivo e ledo estar cantando?
> Parece quanto digo desvario.

Os sonetos do 2.º livro não ostentam já a variedade dos do 1.º, nem lhes equivalem em altura de inspiração. Posto que se mantenha a mesma forma, mais perfeita, muito menos contrafeita que em Sá de Miranda, a carencia de conceitos bellos ou engenhosos grandemente os prejudica. A maior parte delles é suggerida por propositos de amabilidade cortesanesca, a outros inspira-os a saudade da esposa morta, dois são um brinquedo litterarrio, os na «antiga lingua portuguesa», seis são de materia religiosa. Dos que são consagrados á memoria da esposa, um ha que merece registo porque tem como forma a invocação directa á alma que se amou e que para sempre partiu e que nós tambem consideramos como elemento daquella cyclica materia poetica, só fixada por Camões. É o que começa:

> Ó alma pura, em quanto cá vivias,
> Alma lá onde vives já mais pura,
> Porque me desprezaste? quem tam dura
> Te tornou ao amor, que me devias?

Dos sonetos religiosos, que iniciaram a variante em que se confinou Frei Agostinho da Cruz, um tem um caracter descriptivo e episodico, que apesar de repugnar á indole do

soneto viria a ser muito exercitado pelos poetas do seculo XIX. Em Antonio Ferreira esse soneto offerece só o interesse da prioridade, pois é um quadro incompleto, num soneto incompleto: nos dois quartetos delineia o quadro e bruscamente muda de tom e passa nos dois tercetos para o mundo subjectivo, sob a forma dum commentario moral extrahido do inacabado quadro da serenidade heroica dos martyres que iam soffrer a morte.

Treze odes possuimos de Antonio Ferreira. Era a ode um genero poetico, que Pindaro e Horacio haviam elevado a grande prestigio e belleza. Pindaro fizera da ode um genero official, em que eram celebrados os grandes triumphos dos jogos nacionaes da Grecia, e um genero coral, um numero das festas que acompanhavam a celebração desses jogos. Horacio déra-lhe uma interpretação mais ampla, porque ao mesmo tempo que lhe attribuia um papel semelhante ao das odes pindaricas, engastava-lhe assumptos muito variados, como cumpria a composições que por um lado haviam de satisfazer o gosto do imperador Augusto e por outro as tendencias pessoaes do poeta. No renascimento a ode foi cultivada como um genero bastante amplo na comprehensão dos assumptos, só exigente quanto á dignidade dos mesmos e a certa gravidade de sentimentos. Foi Horacio o modêlo de Ferreira, que sempre o imitou de perto. Ferreira confessou na primeira das suas odes a novidade e gravidade desse genero. Em algumas odes a imitação é muito proxima, nomeadamente na 1.ª, 4.ª, 6.ª do 1.º livro, na 2.ª e 5.ª do 2.º livro e dentre estas na 6.ª do livro 1.º, dedicada a seu irmão Garcia Froes, que é quasi uma traducção da de Horacio a Virgilio, que começa *Sic te diva potens Cypri*. As odes de Ferreira ou têm um caracter laudatório ou contêm confissões moraes onde a austeridade e o amor da simplicidade são mais declarada e convictamente exalçadas que no poeta venusino. Se, porêm, essas idéas são nobres e elevadas, não é individualmente original a sua expressão litteraria, quasi

sempre muito chã e vulgar, se não fôra o artificio da metrica.

As nove elegias de Ferreira apartam-se dos outros generos poeticos, por elle cultivados não pelo tom do sentimento, que as domina ou pela natureza de seus assumptos, mas sómente pela metrificação e combinação das rimas. Os seus assumptos eram tambem idoneos para preencherem outras tantas odes. Sentimento elegiaco só o possuem a primeira e a segunda elegias á morte do principe D. João, pae de D. Sebastião, e á morte dum companheiro litterario, Diogo de Bettencourt, e ainda assim mais na intenção trahida pelo assumpto que pela suggestão produzida nos leitores. As recordações da camaradagem litterária com um amigo que se deplora e as saudades dum principe bondoso são evidentemente materia de maior cunho elegiaco que o regresso da Primavera, amorosa e festiva, a saudação a um amigo que regressa, a correspondencia amistosa com Andrade Caminha, o elogio dos desvelos de terno amôr filial de Braz de Albuquerque, auctor dos *Commentarios*. Destacam por terem realmente um assumpto bem caracterizado e posto em relevo aquellas em que traduziu Moscho e Anacreonte, *Amor fugido* e *Amor perdido*. A ultima, *A Santa Maria Magdalena*, revela bem como Antonio Ferreira, pobre imitador, não sabia trilhar veredas novas, que elle mesmo houvesse de abrir; sem o bordão de Horacio, o seu andar era tardo, hesitante e não o levava aonde queria chegar.

As doze eclogas de Ferreira carecem de movimento e acção, que lhes dêem interesse; são predominantemente lyricas e escassamente descriptivas. Androgeo, Filis, Vincio, Aonio, Alcippo, Serrano, Silvano, Castalio, Ménalo, Falcino, toda uma povoação de pastores canta ao vento seus amores, vivo fogo em que todos gostosamente se consomem, mesmo quando as suas amadas lhes não retribuem, ou saudosamente lamenta a morte de algum pastor, Daphnis, Miranda ou Janio. Dellas destacam a quarta, em que Aonio declara a Lilia seu

ardente amor, e a quinta em que Vincio, enamorado de Célia, e Aonio de Lilia, cantam ao desafio sobre a vehemencia de seus amores. É juiz deste pleito poetico e amoroso o pastor Tevio, que profere a seguinte sentença, que trahe o pensamento constante dos poetas quinhentistas de que todos os seus esforços deveriam visar a attingir a belleza exemplificada nos modelos classicos, desprevenidos como estavam da moderna noção de progresso litterario:

> Cesse já dos Pastores de Arno a fama.
> Doce me he vosso canto, e doce seja,
> Meus Pastores, a quem mal vos desama.
>
> Ambos iguaes no canto, inda ambos veja
> Muitos annos cantar, e vejais cedo
> A alma chea cada hum do que deseja,
> Sem pender d'esperança, nem de medo.

Os amores alludidos nas eclogas de Ferreira são obrigados themas litterarios, não têm a vehemencia dos que nos narram Ribeiro e Falcão, que da sentida experiencia pessoal se inspiravam; são sentimentos que o poeta affirma serem muitos intensos e infelicitadores ou absorventes, mas a que não adapta a sua expressão litteraria, quasi sempre sem calôr nem vibração. Este amor é verdadeiramente o deus Amôr, da antiguidade, caprichoso, formoso e loiro, uma personagem que se faz mover duma parte a outra com sua aljava de traiçoeiras settas, nunca o mundo de sentimentos, de tendencias, de curiosos cambiantes psychicos que encerra o amor humano. Os quinhentistas abriram horizontes novos, mas não os devassaram com curiosidade igual á novidade.

Os propositos adulatórios e as pessoaes allusões tambem prejudicam e complicam algumas das eclogas de Ferreira.

Quanto á paisagem, ella não é a flagrante natureza, que Ferreira não queria detidamente examinar, mas um exemplo da concepção classica, toda animista e generica, isto é, a

natureza povoada de divindades e semi-divindades e só vista nos seus aspectos mais geraes, posta de lado por desinteressante ou por não conseguir fazer-se ver a particularidade typica, o pormenor regional, o accidente imprevisto. Como o deus Amor, Ferreira acaçapava o seu impressionismo com uma venda. É com a presença da pessoa amada ou com a sua ausencia que o campo se torna alegre ou triste, ou são a vaga primavera e o vago outomno que lhe restituem ou retiram as galas:

Torna á saudosa praya, que pisaste,
Torna a este campo, que tam verde, e lêdo
Comtigo era, e tam triste já tornaste.

Aqui a menham rosada, o vento quedo,
Aqui claras, e brandas sempre as agoas,
A noite trazias tarde, o dia cedo.

Pastor fermoso, agora as altas taboas
Da dura rocha turvam o claro rio,
Mostrando em suas quédas tristes mágoas.

Quantas vezes aqui o dourado fio
Tiravam as brandas Nimphas ao Sol alto
No frio Inverno, á sombra no Estio?

Esconde-os no mar o sobresalto
Da tua morte; deixas d'herva o monte,
E d'agoa o rio, e d'aves já o ar falto.

Nem arvore dá sombra, nem dá fonte
Agoa, nem dia o Sol, nem a noite Estrellas,
Nem ha quem lêdo cante, ou de amor conte.

Foi muito do gosto do quinhentismo applicar á agiographia os novos recursos de composição e metrica, fazendo assim uma especie de conciliação entre o fundo medieval e a forma neo-classica. Como Sá de Miranda, a quem se attribue o poema da *Egypciaca Santa Maria*, como Diogo Bernar-

des, auctor de *Santa Ursula,* como Frei Paulo da Cruz, o *Fradinho da rainha,* no seculo Jorge Fernandes, auctor da *Trasladação de São Vicente*, como Vasco Mousinho de Quevedo Castello Branco, auctor de *Santa Isabel,* [1] Antonio Ferreira compôs o seu poemeto de *Santa Comba dos Valles.* Nelle narra como a pastora Colomba fugiu aos rogos e depois á ira do rei mouro e fá-lo com certa fluencia narrativa. O poemeto é em oitava-rima — já empregada nas eclogas, a par dos tercetos e dos versos quebrados — e tem proposição, invocação e dedicatória, como nas poeticas se exigia.

PEDRO DE ANDRADE CAMINHA

As primeiras poesias impressas deste poeta [2] foram as insertas na *Relação do solemne recebimento*, *que se fez em Lisboa ás Santas Reliquias*, *que se levárão á Igreja em S. Roque*, Lisboa, 1588. Nessa collectánea se contêm alguns sonetos mysticos que, se lhes juntarmos os que precedem a *Austriada,* e o *Segundo Cêrco de Diu* de Jeronymo Côrte Real, o outro sobre a *Elegiada,* de Luiz Pereira Brandão, o que lhe inspirou a morte de D. João e ainda os que se contêm na edição

---

(1) Sobre as obras litterárias suggeridas pela vida da rainha santa, consultem-se os seguintes trabalhos: A *Evolução do culto de D. Isabel de Aragão*..., Doutor Antonio de Vasconcellos, Coimbra, 1894, 2 vols.; *Santa Isabel e a Poesia*, artigo de Sousa Viterbo publicado no vol. 2.º da *Revista da Universidade de Coimbra.*

(2) Ignora-se o lugar e a data do nascimento de Pedro de Andrade Caminha; presume-se, todavia, que houvesse nascido no Porto em 1520. Sómente são conhecidas as seguintes informações: que serviu o Duque de Guimarães, D. Duarte, como seu camareiro e guarda-roupa, o qual o recommendou especialmente em seu testamento; que em 1556 recebeu de D. João III doação dos direitos reaes sobre os vinhos exportados pela barra do Douro; que em 1570 denunciou Francisco Jorge á Inquisição attribuindo-lhe relações com judeus; que em 1557 recebeu de D. Sebastião uma importante tença annual e logo no anno seguinte pelo

Priebsch constituem quanto se conhece de Caminha, do seu cultivo desse genero poetico. Estes sonetos mysticos e laudatórios de Caminha são puros exercicios de metrificação, onde não sobra o éstro; mais feliz será nesse tentamen do soneto mystico Frei Agostinho da Cruz. Foi pela edição de 1898 que se conheceu a maior parte das obras poeticas de Caminha. Cento e dezoito sonetos contem essa edição, das quaes só um laudatório, em homenagem ao conde da Feira, vice-rei da India. Os outros cento e dezasete versam materia amorosa, segundo os processos poeticos em curso no seu tempo e já por nós apontados. O amôr ideal é em Caminha um pouco prejudicado pela falta de expressão para as abstracções e subtilezas dessa elevada concepção. Os themas do retrato, de effeito sympathico da formosura da amada sobre a natureza, o desenvolvimento de certos pormenores do retrato, as contradicções do amor, a permanencia immutavel do soffrimento do poeta ante as vicissitudes cyclicas da natureza, a absorpção da sua personalidade no objecto amado, as cruezas gostosas do amor, extrema submissão da vontade e dos sentidos são themas predominantes nos sonetos de Caminha e muito no gosto da epocha, que fazem parte daquella cyclica materia poetica que todos os poetas quinhentistas elaboraram á compita. A forma é geralmente correcta e harmoniosa, mas carece de alto relevo, de poder emotivo, porque Caminha, imaginação escassa e tendo vivido uma vida palaciana de aulico, tranquilla e commoda, não pôde attingir

---

mesmo monarcha accrescida a doação do castello de Celorico de Basto, a cuja alcaidaria renunciou em 1581; e que falleceu em Villa Viçosa em 1589, achando-se então ao serviço dos duques de Bragança. As suas obras correm impressas na edição academica de 1781, *Poesias de...* e no volume publicado pelo sr. J. Priebsch, em 1898, *Obras Ineditas de.* . Em 1916, o sr. Antonio Baião communicou á Academia das Sciencias a existencia na Torre do Tombo dum cancioneiro do mesmo poeta. V. *O Poeta Andrade Caminha e um seu Cancioneiro desconhecido*, vol. x do *Boletim da 2.ª Classe da Academia.*

as formas poeticas superiores duma imaginação poderosa que renova com variantes de inspiração genial velhos the-mas, nem pôde vivificar esses themas com a vibratilidade sensivel duma alma provada pelo soffrimento real. As suas emoções, as suas dores são soffrimentos litterarios e são argucias e sophismas, em que a imaginação se compraz, obrigada a agitar-se num estreito campo e a só desses limites acanhados buscar os seus themas. Por isso as dôres de amar, que Caminha conta e descreve, o elogio da formosura de D. Francisca de Aragão, sua musa inspiradora, têm seu cunho de artificioso, de brinquedo litterario, são como dissemos acima sophismas. O thema das mudanças está engastado nos sonetos XIX, XXXVII, LIX, neste ultimo principalmente. O soneto XXXIX sobre a sombra da amada, «que quem s'enganava sombra chamou», e o XLV em que mostra como a grandeza do seu amor não se apouca nem intimida perante a grandeza duma paisagem da magestosa e imponente natureza, merecem menção por serem dos mais originaes. Só o soneto LXXII é estranho ao amor, pois comprehende uma impessoal descripção de paisagem.

Alêm de sonetos, Andrade Caminha escreveu numeroras poesias de generos diversos como cantigas, glosas, vilancetes, endechas, esparsas, trovas, epigrammas, eclogas, elogios, odes, epithalamios, sextinas, canções e epitaphios. Esta vasta productividade faz de Caminha um dos mais fecundos imitadores dos poetas classicos e neo-classicos e um dos mais operosos continuadores de Sá de Miranda, que no devotado culto das musas aproveitou os largos ocios de funccionario cortesão. Não teve estro poetico acima da escala commum, mas adquiriu facilidade apreciavel na versificação, pelo que pôde com os lugares communs da escola construir as suas obras, tanto mais semelhantes ás dos seus confrades quinhentistas quanto mais acuradas de forma. Visto que eram os mesmos os modelos e todos possuiam uma concepção de belleza absoluta, conjunto de effeitos

immutaveis que todos aspiravam a reproduzir, «renovar a antiguidade», como dizia Antonio Ferreira, o desenvolvimento litterario era de algum modo regressivo, pois conduzia á uniformidade. Será difficil apresentar caracteristicas estheticas, cunhos differenciaes de constituição moral da pessoa de seus auctores que saliente a dissimelhança entre uma ecloga de Ferreira e outra de Caminha. Apartam-se por differenças minimas, como as pessoas mais incaracteristicas e mais communs se distinguem, mas não por algum impressivo cunho de temperamento poetico original.

Pela elegancia da forma e dos conceitos, tanto aquella como estes sempre de extrema leveza, Caminha conseguiu melhor exito nas peças de gosto medieval, metros curtos. É esse o seu principal papel entre os poetas da escola italianizante, haver vivificado e restituido á estimação generos em via de se tornarem obsoletos.

DIOGO BERNARDES

Deste poeta (1) existem as seguintes recopilações poeticas: *Varias Rimas ao Bom Jesus*, 1594; *Flores do Lima*, 1596 e o *Lima*, 1596. Contêm estas collectaneas generos poeticos muito variados como sonetos, epigrammas, eclogas, epistolas, endechas, voltas e villancetes, portanto generos do velho

(1) São muito reduzidas as noticias biographicas acêrca de Diogo Bernardes. Nasceu em Ponte da Barca em anno que se ignora. Em 1566 teve a nomeação de tabellião do concelho da Nobrega; acompanhou mais tarde, como secretario, a Pedro de Alcaçova Carneiro, quando este foi a Madrid, como embaixador de D. Sebastião; em 1578, havendo tomado parte na expedição a Marrocos, foi captivado, só conseguindo o seu resgate, muitos annos mais tarde, por mediação de Filippe II, o qual lhe concedeu uma tença. Junto do regente do reino, Cardeal Alberto da Austria, desempenhou o cargo palaciano de moço de toalha. Morreu em 1605, segundo a versão mais acceita.

gosto palaciano das côrtes de amôr e medieva, e generos do renascimento, dos que Sá de Miranda importára. Enganar-se-hia quem o suppuzesse um poeta regionalista, que fizesse o fundo da sua obra com a paisagem minhota, episodios da vida minhota e modismos de linguagem minhota. Longe do poeta tal pensamento, por inconcebivel numa epocha em que se não julgaria materia litteraria de interesse e valor a diversificação regionalista. Como poderia ser esse o objectivo do poeta, quando o supremo ideal esthetico da sua epocha era o de repetir as formas de arte de gregos e romanos, diligenciando até apagar o cunho nacionalista? Diogo Bernardes apenas deu o nome de Lima ao obrigado rio do bucolismo, referiu-se ao seu affluente Vez, que «no Lima entrando o nome perde», e aproveitou motivos suggeridos pela devoção local do Bom Jesus.

Parte da obra de Diogo Bernardes, principalmente o volume das *Varias Rimas ao Bom Jesus, e á Virgem gloriosa sua may, e a sanctos particulares*, é dominada pelo sentimento religioso, formando um vivo contraste com a parte profana, composta de sonetos amorosos, eclogas e cartas a amigos, além de muitas composições menores. Essa religiosidade como inspiração poetica proveio-lhe dos seus soffrimentos no captiveiro de Marrocos, os quaes lhe déram essa intensidade vivida que destaca algumas peças.

A fluencia da forma do poemeto *Santa Ursula* mostra como nos assumptos narrativos alguns poetas quinhentistas se achavam mais á vontade que occupando-se de themas moraes. Como, porém, em todas as suas peças Bernardes cuidasse da forma, attingiu harmonia agradavel em seus versos.

Aos seus sonetos applica-se a caracterização já apontada a respeito de Ferreira e Caminha.

FREI AGOSTINHO DA CRUZ

Deste poeta, [1] figura curiosa de cenobita, que para a exaltação religiosa drenou a exuberancia do seu sentimento lyrico, possuimos principalmente, não enumerando algumas composições menores, cento e quarenta e um sonetos, quinze eclogas, dezanove elegias, alguns epigrammas, odes, um epitaphio e três cartas.

Nos sonetos predomina aquella variante já por nós surprehendida no final do segundo livro dos sonetos de Antonio Ferreira: a inspiração religiosa. Tal predominio não exclue, porém, a confissão de sentimentos de amôr profano nalguns raros sonetos, que as circunstancias, talvez a solicitude de algum seu admirador, conseguiu salvar da destruição inexoravel, a que o poeta os votára:

> Os versos, que cantei importunado
> Da mocidade cêga a quem seguia,
> Queimei (como vergonha me pedia)
> Chorando, por haver tão mal cantado.

---

[1] Frei Agostinho da Cruz, que no seculo foi Agostinho Pimenta, irmão de Diogo Bernardes, nasceu em Ponte da Barca em 1540 e foi creado com o Infante D. Duarte, neto de D Manuel I. Após noviciado no convento de Santa Cruz, de Cintra, professou em 1560, vivendo em rigorosa observancia da disciplina da sua regra Em 1605 foi provido no cargo de guardião do Convento de S. José de Ribamar. Resignando esse cargo, retirou-se para a serra da Arrabida, onde viveu como eremita numa pequena habitação laboriosamente construida por suas proprias mãos e depois na que lhe mandou edificar o Duque de Aveiro, seu amigo. Morreu em 1619, recebendo excepcionaes homenagens de veneração. As suas poesias estão publicadas no pequeno volume *Varias Poesias do Veneravel Padre Frei Agostinho da Cruz*, Lisbôa, 1771, edição prefaciada por José Caetano de Mesquita e Quadros, e nos volumes 1.º e 2.º do *Archivo Bibliographico da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1901 e 1902, e agora, graças ao sr. dr. Mendes dos Remedios reunidas em volume sob o titulo de *Obras de Fr. Agostinho da Cruz*, Coimbra, 1918, 466 pags.

Esses sentimentos anteriores á entrada na vida religiosa são expressos em formosos versos, de agudezas subtis, de forma engenhosa no gosto de Petrarcha e de Camões, em que se eleva a uma concepção do amor, impregnada de devoção extrema, forma mundana da capacidade de arrebatadamente adorar, que dominaria a sua vida e que, certo, o levaria a grande altura de inspiração.

Mas foi outro o rumo seguido pelo poeta: á religião foi buscar os themas dos seus sonetos posteriores, em numero muito maior. Dizemos posteriores, porque se nos affigura fóra de duvida que os poucos sonetos profanos são chronologicamente anteriores aos outros, como tambem cremos que os sonetos religiosos publicados pelo sr. Mendes dos Remedios sejam anteriores aos sonetos religiosos, publicados por José Caetano de Mesquita. São numerosos os sonetos, dos que temos como primeiros, em que apenas se metrifica o conteúdo das orações religiosas, sem se lhes juntar conceito pessoal do poeta, nem sequer lhes alterar a exposição geralmente estabelecida.

São esses sonetos os que desenvolvem os seguintes motivos: ao levantar da cama, especie de orações da manhã, protestação da fé, forma poetica do Crédo, Padre Nosso, Ave-Maria, confissão geral ao levantar do Calix, oração após as refeições, oração da noite, etc. Depois Frei Agostinho da Cruz, colhendo sempre na materia religiosa os seus themas, dá aos seus sonetos a forma de panegyrico, isto é, não faz descripções, nem se permitte a apresentação de sentenças proprias, revolvendo em combinações novas a velha materia; porque se trata de materia de dogma, sem admissiveis variantes de interpretação, limita-se a fazer della o caloroso elogio, em sonoros versos, de mystica religiosidade, fazendo assim uma especie de apologetica em verso, cujo quinhão de poesia consiste na harmonia rythmica, na visão serena da paysagem e das coisas ambientes e no irromper do seu exaltado sentimento, que faria delle um apaixonado lyrico, se as

circunstancias não o houvessem feito um fervoroso asceta, tão abrazado em amor divino, como o fôra no amor terreno da belleza feminina. Não se espera, pois, que no cunho pessoal do poeta esteja a valia original dos sonetos de Agostinho da Cruz. Seria para tal necessario o génio creador dum Gil Vicente, que do cansado mysterio medieval soube ainda extrahir nova e original materia de arte. Nem Agostinho da Cruz, nem os seus pioneiros, Antonio Ferreira e Caminha, foram capazes dessa empresa de transformar a materia de fé em materia de emoção esthetica. Um dos seus mais curiosos sonetos é o que se intitula *Á Saudade de hum rio*, em que o poeta bruscamente impelle para a vereda sempre trilhada, da meditação mystica, o curso do pensamento que ia a fugir nas asas do devaneio. Temos, pois, três phases capitaes do soneto em Agostinho da Cruz: soneto amoroso, muito no gosto do seu tempo, genialmente expresso por Camões, soneto religioso sob forma oracional e soneto religioso sob forma panegyrica. Da primeira phase restam-nos apenas nove exemplos; é mais abundante a segunda, que é de certo modo a aprendizagem do poeta, e a terceira é a mais abundante versando themas como a corôa de espinhos, Deus, as chagas, Senhora da Arrabida, Santa Clara, S. João Baptista, a oração, Jesus Crucificado, Magdalena, o Natal, Santo Antonio, S. Francisco, etc.

Nas eclogas de Frei Agostinho da Cruz desapparece o elemento dramatico, não têm movimento, descrevem tranquillos instantes, dôces quietações em que louva Deus; a primeira nem tem dialogo e poderia prescindir do nome de ecloga, pois não tem adornos pastoris que imprimam caracter. Só ou acompanhado, sempre o pastor Limabeu entôa seus hymnos de divino amôr.

Outros poetas menores são geralmente nomeados nos livros de historia litteraria com grande encomio. Certo é, porêm, que de alguns não se conhecem obras e de outros

as obras que possuimos claramente mostram que nenhum movimento differencial imprimiram aos generos poeticos.

André Falcão de Rezende (1527?-1598) foi auctor de varias obras, principalmente do curioso poema da *Creação e composição do homem,* em que perfigura todo o corpo humano e a sua vivificação pela alma num castello complicadissimo e formosissimo, que a breve trecho cahe em ruinas e totalmente se alúe.

Balthazar de Estaço (1570- ?) auctor dos *Sonetos*, *Eglogas e outras rimas*, Antonio de Abreu, cujas *Obras Inéditas* só em 1805 se publicaram, poderão ser lembrados. Os restantes interessarão á bibliographia principalmente, pois em historia litteraria apenas attestam a extensão das influencias pela imitação.

CAPTULO IV

AS NOVELLAS

As novellas, que constituem o objecto deste capitulo, representam uma forma de gosto litterario, que foi muito divulgada no seculo XVI e que é uma das mais caracteristicas originalidades das litteraturas peninsulares. É tambem mais como documento desse gosto e como feição typica, que taes obras hoje offerecem interesse, pois não são muito numerosas as bellezas nellas contidas, que hajam triumphado da obliteração do gosto que lhes deu origem.

As litteraturas neo-classicas foram principalmente litteraturas poeticas, isto é, litteraturas, em que na escala hierarchica dos generos os primeiros lugares eram arbitrados aos generos poeticos; em prosa só a musa austéra da historia recebia o seu culto. Poetas eram os principaes modelos gregos e romanos.

Pois, apesar desta condição geral, e da condição especial de ser a nossa litteratura predominantemente lyrica, o nosso quinhentismo produziu varios romances em prosa, dois dos quaes, de influencia europêa, muito vivamente expressaram o gosto da épocha pelas narrativas de maravilhosas aventuras de amor. Na essencia, estas obras eram tambem muito obras de lyrismo, algumas até de caracter auto-biographico, e estavam, pois, de accordo com a nossa tradição litteraria, só se havendo appropriado dum meio de expressão, pouco em apreço, a prosa.

O romance moderno, das litteraturas neo-latinas — que logo em plenos seculos XIII e XIV o cultivaram, ainda na sua phase de intensa imitação dos modelos da Grecia e de Roma — constituiu-se de modo muito imprevisto, constituição estranha que é uma das maiores surpresas da evolução litteraria. Ás litteraturas hellenica e latina não podiam os auctores pedir exemplos, porque ellas os não podiam proporcionar. A *Economica*, de Xenophonte, em que o celebre discipulo de Platão sob forma dialogal faz o elogio da agricultura, da perfeita administração caseira e expõe o proveito que traz a collaboração da mulher nessa administração — e a *Cyropedia*, biographia amena de Cyro, são as unicas obras classicas a que se poderá attribuir por extensão o nome de romances. Mas não seria licito arbitrar-lhes tambem a paternidade do desenvolvimento, tão intenso e tão multimodo, do romance, que no fim da edade média e no principio da era classica ostentou modalidades tão distinctas; Menéndez y Pelayo, na monographia magistral que ás origens deste genero consagrou (1), aponta, e sem ar de classificação, as seguintes especies, algumas das quaes por sua vez ainda divisiveis; livros de cavallarias, novellas sentimentaes, novellas byzantinas de aventuras, novellas historicas, novellas pastoris e livros de geographia fabulosa. É tambem obvio que não se pode attribuir esse desenvolvimento complexo á transformação do conteúdo de outras obras, que já têm recebido um pouco apressadamente a paternidade das varias formas ulteriores do romance, como *Daphnis e Chloe*, novella bucolica, cujo auctor se julga ter sido Longus; essa novella é uma pintura idyllica da natureza e a narrativa candida do amor sereno dos dois protagonistas.

Os auctores classicos apenas proporcionaram o meio

---

(1) *Orígenes de la novela — Tomo I: Introducion, Tratado historico sobre la primitiva novela española*, Madrid, 1905.

pastoril, isto é, a intriga entre pastores, reaes pastores umas vezes, e outras estranhas personagens disfarçadas; se Theocrito foi fiel pintor da vida pastoral da Sicilia e da Italia meridional, Virgilio embutiu muitas allusões a pessoas e casos contemporaneos nas suas eclogas.

A intensa sympathia, que despertavam estas obras, de Theocrito, poeta da decadencia grega, e de Virgilio, nellas menos original, era no geral pensar devida a dois sentimentos então muito vivos: a ansiedade por viver, por conhecer sequer, a vida despreoccupada e simples, sem artificios. sem as pungentes mortificações que trabalhavam a vida do homem civilizado do seculo XVI, o seculo da historia que de [illegible] foi portadôr, anseio a que já alguem [illegible] moral; e o vivido sentimento da natureza, que a incultura medieval e o mysticismo religioso haviam obnubilado, pelo menos na expressão litteraria. A poesia bucolica de Theocrito e Virgilio e o romance de Longus fallavam aos homens do seculo XVI numa especie de edade de ouro da humanidade e offereciam á sua contemplação quadros da natureza, a montanha, o prado, o ribeiro, paisagens que ainda não tinham visto com aquelles olhos. Não vinha tambem esse gosto contrariar habitos litterarios, pois no lyrismo provençal, por toda a peninsula iberica amplamente cultivado, muito abundavam as serranilhas e pastorellas, cantigas para pastores na serra.

A epica medieval, ou fosse de original creação francesa, como é geralmente acreditado, — ou fosse tambem de creação arabe peninsular, como pretende o sr. Julian Ribera [1] —, successivamente interpolada de novos episodios,

---

[1] V. *Discursos leidos ante la Real Academia de la Historia en la recepción publica del señor D. Julián Ribera y Tarragó el dia 6 de junio de 1915*. Madrid, 1915, 81 pags. Segundo suas proprias palavras, é assim enunciada a these do sr. Ribéra: *Huellas, que aparecen en los primitivos historiadores musulmanes de la peninsula, de una poesia épica roman-*

amplificada desmedidamente e depois prosificada, tornou-se desde que todo o decurso das aventuras se sujeitou a uma certa unidade de acção em romance de cavallaria. Em França esta transformação foi auxiliada pela dum genero seu proprio, o *fabliau*, narrativa graciosa com uma comprehensão mais larga que as gestas, o qual extrahia os seus assumptos da vida commum. Deveria ter contribuido para a prosificação da gesta a divulgação da imprensa; o verso era um bordão para a memoria, desnecessario quando, por serem impressas, as narrativas podiam ser lidas e apresentarem uma maior extensão.

Alguns lais são conhecidos hoje tanto na forma poetica antiga, como na redacção em prosa. E um delles é o famoso Amadis de Gaula, de que se tem pretendido que a primeira prosificação seja do português Vasco de Lobeira. Em Italia o poema arthuriano, amoroso e cavalheiresco, foi levado a grande brilho por Pulci, auctor do *Morgante Maggiore*, por Boiardo, auctor do *Orlando Innamorato* e por Ariosto no seu famoso *Orlando Furioso*, pela primeira vez impresso em 1516, obra de genio, que suscitou numerosas imitações sem mérito; depois do poema de Ariosto, que representa um thema medievo tratado com todos os petrechos intellectuaes dum homem da Renascença, de cultura classica, só Cervantes apresentaria uma composição nova, a satyrica. Ainda na Italia Boccacio déra-nos um romance pastoral, o *Ameto*, Boiardo as suas *Egloghe*, Sannazaro a sua *Arcadia*, demonstrações eloquentes do gosto pastoril, logo imitado na peninsula por Boscan, Garcilaso de la Vega e Sá de Miranda.

---

ceada que debió florecer en Andalucia en los siglos IX *y* X. Póde-se ver uma summula das idéas do sr. Ribéra a tal respeito na resenha que publicámos, dos *Discursos*, no 5.º vol. da *Revista de Historia*, pags. 88 e 89, Lisbôa, 1916.

JOÃO DE BARROS

É João de Barros, o historiador famoso que mais largo lugar occupará no capitulo sobre a historiographia, quem abre esta pequena galeria de novellistas.

Em 1520, publicou-se a *Chronica do Emperador Clarimundo donde os Reis de Portugal descendem*, obra dedicada ao principe D. João, depois rei terceiro do nome, de cuja infancia e estudos fôra João de Barros assiduo companheiro.

O entrecho do romance é sobremodo enredado, porque muitas são as personagens, muitos os seus encontros casuaes, muitos os reconhecimentos, e repetidamente novas personagens accrescem com sua missão, donde derivam novas aventuras, correrias em busca de certo castello, encontros e recontros. Certo que João de Barros era fartamente lido na litteratura do genero e que della possuia os lugares communs de escola, com os quaes de prompto poderia urdir um novo romance. Mas, apesar da edade moça em que compôs este romance, não se limitou a obedecer passivamente ao gosto corrente, antes elementos pessoaes lhe juntou. Um sôpro de lyrismo percorre todo o romance, o qual com elle se vitaliza e ameniza; a longa e emmaranhada acção tem sua emotividade, expressa já pela fluencia do estylo, já pela descripção singela, mas viva. O que é da escola e o que é de João de Barros, na longa fiada de episodios, quaes os themas do cyclo e os introduzidos pela imaginação de João de Barros — é hoje difficil distinguir, como tambem não é facil apurar o que de allusões pessoaes e contemporaneas se possa conter nesses episodios accrescidos por João de Barros. Só uma analyse minuciosa e uma comparação quasi juxtalinear poderiam offerecer indicações seguras, e tal pratica não tem cabimento senão em monographia especial sobre a obra. O elemento principal de novidade e esse bem evidentemente expresso, que a *Chronica do Emperador Clarimundo* trouxe, foi a glorifi-

cação da patria. João de Barros quiz fazer uma galante apotheose patriotica e, como homem de letras do seu tempo, fê-la com os meios que o gosto do tempo lhe proporcionava. Gil Vicente fê-la mais duma vez pelo seu theatro; João de Barros fê-la por meio dum romance de cavallaria. Logo em principio da obra, quando a simula traduzida do hungaro e revelada por um fidalgo allemão da côrte, Carlim Delamor, que teria vindo no sequito da rainha, declara que a curiosidade dessa obra está na circunstancia de ser o imperador Clarimundo, de Constantinopla, antepassado dos reis de Portugal. O vinculo era o Conde D. Henrique, pae de D. Affonso I, segundo genito de um rei da Hungria e neto do imperador Clarimundo. Nos dois primeiros livros é narrada a vida tempestuosa de Clarimundo, desde o seu nascimento e creação até á entrada em Constantinopla e occupação do throno. No livro 8.º, são descriptos os errores de Clarimundo, imperador, que passando junto á costa de Portugal, aqui desembarca e tem combate com um malefico gigante, que é vencido e morto. Desejoso de igualmente medir forças com um irmão do gigante, que diziam habitar o castello de Torres Vedras, para alli pretende dirigir-se. Desviado desse proposito por Fanimôr e conduzido ao eirado da mais alta torre do castello, donde a vista alcançava larga extensão de mar e terra, ouve em grande recolhimento a prophecia das proezas heroicas que na terra praticariam os reis de Portugal, seus descendentes. E sob a lua cheia, no silencio da noite, Fanimôr faz a sua invocação, pede á divina Trindade:

> Infunde em mim graça pera dizer
> As obras tão grandes, que hão de fazer
> Os Reys Portuguezes com sua bondade.

E «arrebatado de hum espirito divino, que o accendeo com tanto furor, que ás vezes parecia um gigante», narra a Clarimundo maravilhado os feitos de Affonso Henriques e

dos reis subsequentes até ás navegações e conquistas de Africa e Oriente. A narrativa das prophecias é feita ora em verso, oitava rima, em estylo altiloquo, de tom épico, ora em prosa, representando o primeiro o discurso directo de Fanimôr, e a segunda a reproducção da sua falla por João de Barros. Esta apologia das grandezas da patria pedia um estylo intenso, com expressão já diversa da narrativa tranquilla do romance, e João de Barros encontrou certa vehemencia de linguagem, ainda mais na prosa que no verso. Esta é a originalidade principal do romance de cavallaria do auctor das *Décadas*, que está plenamente de accordo com o caracter predominante e a intenção da sua obra historica, que ao deante evidenciaremos. Uma das estancias deste poema da falla prophetica de Fanimôr é muito provavel fonte da passagem correspondente dos *Lusiadas*, sobre a apparição de Jesus Christo a D. Affonso Henriques, em Ourique:

« O campo de Ourique jágora he contente
Da grande victoria que nelle será,
Onde Christo em carne apparecerá
Mostrando as chagas publicamente.

Ao qual este Rey Sancto, prudente
Dirá: Ó meu Deus, a mim pera que ?
Lá aos Herejes inimigos da Fé,
Da Fé em que eu ardo d'amor muy ardente.

E toda a peça poderá tambem ser apontada como provavel fonte da prophecia da sereia no canto X dos *Lusiadas*. Como se vê, já então João de Barros tinha o pensamento fito da epopêa nacional. (1)

---

(1) A *Chronica do Emperador Clarimundo*, pela primeira vez publicada em 1520, foi reproduzida em 1553, 1601, 1742, 1791 e 1843.

JORGE DE MONTEMÓR

Em 1542 foi publicada a primeira parte da famosa novella *Los siete libros de la Diana*, obra hespanhola do português Jorge de Montemór. Apesar da nacionalidade de seu auctor, tal obra pertence á historia litteraria de Hespanha; razões de facto e razões de critica nos determinam á deliberação de a não incluir no presente quadro do nosso quinhentismo. (1)

---

(1) Jorge de Montemór nasceu na villa, de que tomou o appellido, no fim do primeiro quartel do seculo XVI. Passando muito cêdo a Hespanha, teve o lugar de musico da capella real de Madrid. Em 1552 acompanhou a Portugal a infanta D. Joanna, filha de Carlos V, que veio casar com o principe D. João, pae de D. Sebastião. Foi durante esta estada em Portugal que escreveu a Sá de Miranda uma epistola autobiographica, em castelhano, a que o poeta português respondeu do mesmo modo. Em 1555 acompanhou a Inglaterra o principe D. Filippe e em 1560 achava-se na Italia, no Piemonte. Ahi morreu em 1561, na cidade de Turim, dum duello cujas causas não são bem conhecidas Todas as suas obras fôram escriptas em lingua castelhana; do seu cultivo da lingua portuguesa apenas ha a tradição conservada por um editor de haver começado a escrever um poema *O Descobrimento da India Oriental*, plano prejudicado pela morte.

Acêrca da sua novella pastoral e acêrca da sua larguissima influencia na Europa, principalmente sobre a litteratura francesa. pode-se consultar a seguinte bibliographia: G Schönherr, *Jorge de Montemayor, sein Leben und sein Schäfferroman*, Halle, 1886; H A. Rennert, *The Spanish Pastoral Novel*, Baltimore, 1892; G. Ticknor, *History of Spanish Literature*, Boston, 1849; Domingos Garcia Perez, *Catalogo razonado, biográfico y bibliográfico de los auctores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid, 1890; E Fernandez de Navarrete, *Bosquejo histórico sobre la novela española*; J. Fitzmaurice-Kelly, *The Bibliography of the Diana enamorada*, na *Revue Hispanique*, 1895; Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, tomo 1.º, Madrid, 1905; Sousa Viterbo, *Jorge de Montemór*, no *Archivo Histórico Português*, Lisbôa, 1903; R. Tobler, *Shakespeares Sommersnachtstraum und Montemayors Diana*. Weimar, 1898; *La Pastorale Dramatique en France*, Jules Marsan, Paris, 1905. As razões por

FRANCISCO DE MORAES

Ao *Imperador Clarimundo* segue-se chronologicamente o romance tambem de cavallarias, o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes, (1) que appareceu provavelmente em 1544. Era esta obra a contribuição portuguesa para o cyclo dos Palmeirins, tão abundante e tão preferido, como o fôra o dos Amadis. Á data do apparecimento da obra portuguesa era já muito divulgado o gosto desses romances, em Hespanha. Abrira o cyclo o original hespanhol, *Palmeirim de Oliva*, de Salamanca, 1511 (2), escripta por auctor anonymo,

---

que excluimos do nosso estudo e consideramos estranha á historia litteraria de Portugal a *Diana* — em que só ha algumas curtas phrases e dois poemetos em português — estão expostas no nosso artigo, suggerido pelo proprio Montemór, *Do critêrio de nacionalidade nas litteraturas*, publicado no *Instituto*, vol. 64.º, Coimbra, 1917, e nos *Estudos de Litteratura*, 2.ª Serie, Lisboa, 1918.

(1) Francisco de Moraes, o Palmeirim, nasceu provavelmente nos arredores de Lisbôa, nos fins do seculo XV ou já em 1500, filho de Sebastião de Moraes, thesoureiro-mór do reino. Protegido por D. João III, recebeu nomeação de thesoureiro da casa real. Privou com os condes de Linhares e acompanhou como secretario o conde D. Francisco de Noronha, quando este partiu para França, como embaixador. Na côrte francesa deixou-se tomar de amores por uma dama de honor da rainha D. Leonor, viuva de D. Manuel I e depois esposa de Francisco I, de França. Não sendo correspondido, compôz a *Desculpa duns amores*... publicados só em 1624. Recentemente, o sr. Conde de Sabugosa reconstituiu esses amores num ensaio desse mesmo titulo, *Desculpa duns amores*, nas *Neves de Antanho*, Lisbôa, 1919.

Regressou a Portugal em 1543 e casou, passando de cincoenta annos de edade, com Barbara Madeira. Em 1549 voltou a França com D. Francisco de Noronha e em 1550 estava já de volta, pois sabe-se que tomou parte num famoso torneio de Xabregas. Passou a ultima parte da sua vida em Evora, onde morreu assassinado talvez em 1572. Usou, como appellido de familia, o nome de *Palmeirim*, a isso especialmente auctorizado pelo rei D. João III.

(2) Reeditada esta 1.ª parte em 1516, 1525, 1526, 1534, 1540, 1547, 1555, 1562 e 1580.

provavelmente a filha dum carpinteiro de Burgos, segundo o testemunho coevo de Francisco Delicado; a essa primeira parte se seguira logo em Salamanca, 1512, o *Primaleão da Grecia* (1), segundo inferencias do proprio texto, obra da mesma desconhecida auctora. Nelle se narram as aventuras corridas e os feitos praticados por Primaleão e Polendo, filhos do imperador Palmeirim, protagonista da 1.ª parte. Em 1533, Valladolid, outro anonymo auctor, tambem hespanhol, proseguia a chronica pittoresca dessa phantastica familia dos Palmeirins e narrava a agitada e heroica biographia de Platir, filho do imperador Palmeirim da Grecia e de Gridonia; e tambem se presume a existencia de outra obra, de que hoje se não conhece o auctor, nem a data da publicação nem sequer nenhum exemplar, em que seria historiada a vida de Flortir, filho do imperador Platir e de Florinda, sua esposa, filha dum rei da Lacedemonia. Desta obra apenas se sabe que François de Vernassal, traductor do *Primaleão*, viu um exemplar em 1549. Seu auctor crê-se fosse italiano,

Francisco de Moraes escolheu para heroe da sua chronica de aventuras a Palmeirim de Inglaterra, filho de D. Duardos, principe da Inglaterra, e de Flerida. Este protagonista da novella portuguesa entroncava na genealogia dos Palmeirins por sua mãe, Flerida, que era irmã de Primaleão da Grecia e filha de Palmeirim de Oliva e Polinarda.

Resumimos a seguir, muito summariamente, o enredado entrecho do *Palmeirim de Inglaterra*.

D. Duardos, filho de Fradique, rei de Inglaterra, viéra á Grecia para se casar com Flerida, casamento que fez em meio de esplendidas festas. Acabadas as bôdas, retirou-se com sua esposa. Algum tempo depois, como ella se sentisse gravida e mal passasse durante tal periodo, D. Duardos, para

---

(1) Reeditada esta 2.ª parte em 1516, 1524, 1528, 1534, 1563, 1566, 1585 e 1588.

a distrahir, levou-a para uns paços, que possuia em meio duma floresta. Como Flerida se comprouvesse naquella moradia e D. Duardos amasse as caçadas de montaria, por alli estancearam até ao bom successo. Uma vez que D. Duardos sahira á caça, vendo fugir um javali, perseguiu-o em tão doida correria que, sem o attingir, se affastou muito do acampamento, onde ficava a esposa com suas damas, e se perdeu.

Caminhando á tôa, fôra dar a um forte castello, em meio dum rio, onde o gasalharam a principio festivamente para o poderem surprehender desarmado e o prenderem. É que nesse castello vivia Eutropa, muita sabia nas artes de feitiçaria e encantamento, que alli aguardava, muitos annos havia, o ensejo de tomar vingança da morte de Farnaque, gigante seu irmão, morto em combate por Palmeirim de Oliva. Eutropa creara desveladamente a Dramusiando, gigante filho de Farnaque, a quem confiára seus projectos de vingança. Fôra, de facto, este Dramusiando quem subjugara D. Duardos, colhido no somno e sem armas. O destino de D. Duardos não ficára ignorado dos seus, porque Argonida, filha de Eutropa, o delatou, movida pelo antigo amôr que a prendêra ao esforçado cavalleiro.

Emquanto seu esposo era traiçoeiramente aprisionado, Flerida, em prantos e lamentações, desesperada de rehaver o esposo, dava á luz dois robustos filhos, que houvéram nomes de Palmeirim de Inglaterra, protagonista da obra, e Floriano do Deserto.

A ambos colhe e furta um feroz selvagem, que vivia da caça que fazia com dois leões seus companheiros. O selvagem que roubára os infantes recem-nascidos não os deu a comer aos seus leões, como projectára, porque a mulher delle, tocada pelo instincto maternal, a isso se oppôs e até os creou do mesmo leite, com que alimentava outro seu verdadeiro filho. Um dos infantes, Floriano do Deserto, perde-se na caça, em que aos dez annos já era muito dextro e é

levado para Londres por Pridos, que regressava das baldadas diligencias em procura do desapparecido D. Duardos. Na côrte, Floriano do Deserto é posto ao serviço de Flerida, que ignora ser sua mãe. O outro infante Palmeirim e Selvião, o verdadeiro filho dos selvagens, são levados pelo capitão dum navio, casualmente aportado áquellas paragens, para Constantinopla. Nesta côrte é Palmeirim posto ao serviço de Polinarda, que ignorava fosse sua prima co-irmã. A inesperada revelação da dona do Lago das Três Fadas annuncia ao imperadôr de Constantinopla que a formosa creança, recem-chegada, de poderosos reis christãos descende e que lhe estão reservados grandes destinos — pelo que o imperador redobra a sua estima.

Entretanto corriam mundo, por diversos caminhos, Primaleão, já nosso conhecido, e Vernao, principe allemão, genro de Palmeirim da Grecia. Primaleão conseguia chegar ao castello de Dramusiando. Este havia determinado que quem quer, que acudisse ao castello, travaria combate com D. Duardos, a quem para esse fim concedêra limitada liberdade, e depois, successivamente, com outros gigantes até chegar a vez de Dramusiando, se o forasteiro não houvesse sido morto em tão duras provas. Um dia chegou ao castello Primaleão, que pelejando com o sequestrado D. Duardos o reconhece. Vencendo aos gigantes Pandaro e Daliagão, é afinal vencido por Dramusiando, de quem fica tambem prisioneiro.

Em Constantinopla, Palmeirim, sempre ignorada a sua personalidade authentica, era armado cavalleiro por seu avô e deixava-se enamorar da princeza Polinarda, a quem servia. Com um torneio, deslumbrante de sumptuosidade e concorrencia, festejou o imperador a concessão da cavallaria a Palmeirim. É pois chegado á maioridade aquelle, cujos feitos e aventuras formam o nucleo principal do romance de Moraes. Logo nesse dia, de surprehendente maneira, recebe elle o seu escudo, onde se achavam gravadas armas

allusivas á sua precedente vida de sequestro com o selvagem dos leões, na floresta.

Acompanhado de Polendos e Belcar, chega Vernao ao castello de Dramusiando, sem que nenhum conseguisse o almejado fito de libertar D. Duardos e Primaleão. Como a noticia e o sentimento se espalhassem por toda a parte, Recindos, rei de Hespanha e Arnedos, rei de França, se determinaram a por suas proprias mãos se empenharem na libertação de tão assignalados cavalleiros. Não foi outro o resultado senão servir o intuito mesmo de Dramusiando, o qual projectava tirar da morte violenta de seu pae a seguinte nobre vingança: sequestrar em seu poder D. Duardos, Primaleão e todos os esforçados cavalleiros, que em seu auxilio accorressem para com elles ir á conquista da ilha do Lago sem Fundo, que fôra de seu avô Almedrago e hoje se achava usurpadamente senhoreada por outros gigantes. Conseguindo este objectivo, Dramusiando restituiria á liberdade os seus violentados collaboradores.

Neste meio tempo, ardendo em sêde de gloria, o joven Palmeirim deixava sua senhora e namorada, a princeza Polinarda, e partia em busca de aventuras, levando o escudo que Daliarte lhe offerecêra e acompanhando-se de Selvião, seu collaço e supposto irmão. Na sua rota, tomou o nome de Cavalleiro da Fortuna. São numerosas e variadas as aventuras guerreiras, as justas e disputas em que participa o Cavalleiro da Fortuna, nas quaes porfiam primazias a valentia do seu braço, a generosidade do seu coração e a elegante subtileza do seu dizer, a viva e apaixonada lembrança de sua ama Polinarda. Muitos são os encontros imprevistos, que se resolvem em reconhecimentos, para cuja explicação Moraes a cada passo regressa a anteriores episodios, que algumas vezes constituem materia das outras novellas do cyclo, precedentemente publicadas.

Algumas dessas aventuras têm por assumpto themas já cyclicos tambem, como o passo da ponte, (cap. XX) que en-

contraremos tratado na *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Agora a historia complica-se com o novo disfarce de Palmeirim; para aquelles que ignoravam ser elle um dos verdadeiros filhos de D. Duardos, ainda accresce o desconhecimento em que estão de ser o Cavalleiro da Fortuna, «armado de armas de pardo e abrolhos de ouro por ellas», o mesmo que o donzel Palmeirim, creado na côrte do imperador Palmeirim de Constantinopla, que o armara cavalleiro em meio de ruidosas festas.

Facilmente se prevê que era a Palmeirim, o cavalleiro da Fortuna, que o Destino — o que equivale a dizer o plano do novellista Moraes — reservava o papel de libertador de seu pae D. Duardos e seus companheiros de captiveiro. De facto, depois de haver percorrido o roteiro da aventura, a mais extravagante geographia em que a Inglaterra, a França a Hungria, a Bretanha, a Syria, a Lacedemonia e o imperio romano do Oriente parecem fronteiriços ou proximos vizinhos, estreitados por extrema facilidade de communicações — depois de haver saltado por todas as casas do mappa da cavallaria, Palmeirim chegou ao valle da Perdição — é sempre expressivamente fatidica a nomenclatura topographica dos romances de cavallaria — e attingiu emfim o castello de Dramusiando. Travou lucta com D. Duardos, seu ignorado pae, que ficou indecisa; com Pandaro, a quem subjuga; com Daliagão a quem degola; e com Dramusiando que se abate extenuado e vencido. Quando Palmeirim, tambem muito ferido, se sentou junto do gigante vencido para lhe tirar o elmo e lhe dar o golpe de misericordia, a elles desce a chusma de cavalleiros captivos, pedindo ao vencedor que poupe a vida do gigante. Rapidamente se curam os feridos, por intervenção opportuna dum velho e duas donzellas, das quaes «cada uma trazia na mão uma boceta dourada, em que vinham alguns unguentos necessarios a tal tempo». Esta é a variada materia da primeira parte.

A segunda parte do romance começa com a partida de

todos os cavalleiros para Londres, já libertados, com grande desespero de Eutropa, que novas vinganças premedita. Desencantando o castello, Dramusiando, tornado amigo dos seus captivos e já christão, acompanha os cavalleiros para o novo percurso de aventuras, que se vae desenrolar. O reconhecimento de D. Duardos e de seus filhos faz-se por meio da revelação do sabio Daliarte, na presença da côrte assombrada.

A segunda parte é, como a primeira, um emmaranhado tecido de aventuras, de accesas batalhas, que sempre escurecem as passadas; de novo occorre a lucta com um cavalleiro que guarda a ponte e, como na parte primeira, ha tambem um episodio nodal. Naquella era elle a libertação de D. Duardos e seus companheiros; nesta é a tomada do Castello de Almourol, onde um poderoso gigante, tambem de nome Almourol, guarda a formosissima Miraguarda. Palmeirim vence o Cavalleiro Triste, que era um dos defensores de Miraguarda e que por esta é affastado do Castello. E ao gigante Almourol vence o gigante Dramusiando que se encarrega da guarda do castello, durante o impedimento de Almourol, muito gravemente ferido. Ás portas do Castello, repetem-se os combates e desfilam os mais heroicos e experimentados cavalleiros da christandade, dos quaes é sempre o primeiro entre os primeiros o protagonista Palmeirim. E como a fama da formosura de Miraguarda transpusesse as fronteiras da christandade e suscitasse ciumes a Targiana, princeza da Turquia, servida por Albayzar de Babylonia, tambem de tão longe vem Albayzar de Babylonia.

Seria bastante indicio da victoria dependurar o escudo vencedor em lugar mais alto que aquelle onde brilhava o escudo com o vulto de Miraguarda. Albayzar trava combate com Dramusiando, mas nas treguas da noite, receoso de vir a ser vencido, rouba o escudo de Miraguarda e foge. Este episodio mostra, por parte de Moraes, prejuizos religiosos e de raças, pois só em Albayzar, que não era christão, e em

Targiana, que tambem christã não era, figurou as unicas personagens de cobardia e baixa inveja, que ha no seu romance.

Em busca do roubador Albayzar, parte Florendos e muitos riscos corre e vence, accomettendo-o sempre novos perigos imprevistos; a esse rosario infindo de batalhas, captiveiros e sortilégios, associa-se Floriano do Deserto, que fôra aprisionado por Auderramete, irmão de Albayzar. O amor que Floriano do Deserto concebe por Targiana inspira-lhe novos heroismos e arriscadas proezas. E logo a primeira é o rapto de Targiana, que Floriano faz, levando-a para Constantinopla, então cidade christã. Esta audacia determina, da parte de Grão-Turco, o aprisionamento dos cavalleiros que confiadamente tinham vindo aos seus dominios, a acompanhar Targiana, restituida por ordem do imperador, aos quaes guarda em seu poder até que lhe entreguem o roubador da filha. E assim, sempre mais complicada de episodios novos, mas com feliz desfecho, a que logo accrescem outros, que de novo enredam o entrecho e não deixam amortecer-lhe a vivacidade e a complicação, decorre o romance de Moraes, sequencia continua de acções varias, separaveis, quasi autonomas, escassamente ligadas por um tenue fio, cujo fim é sempre exemplificar e demonstrar qual era o theor de vida dum verdadeiro cavalleiro, sem medo, nem mácula, correndo aventuras por sua dama. No final da novella, aos combates singulares succedem-se as batalhas de exercitos ou grupos de cavalleiros, e assistimos ao combate dos doze batalhadores e a duas grandes batalhas campaes entre tropas christãs e tropas turcas. É por uma grande batalha campal onde uns enlouquecem e outros morrem e pela descripção da dôr de suas damas que o romance fenece.

Muita materia ficava ainda por tratar: de um lado, a Ilha Perigosa, onde jaziam os mortos e as viuvas os pranteavam, continuava encantada, porque o feiticeiro Daliarte

fôra assassinado sem quebrar esse encanto; doutro lado, daquelles heroes alguns deixaram geração digna de continuar suas proezas. O proprio Palmeirim de Inglaterra teve um filho delle digno, D. Duardos II, e o mesmo Francisco Moraes annunciou a sua chronica: «como na chronica do segundo D. Duardos, filho de Palmeirim de Inglaterra se póde ver» ([1]).

Unidade de acção ninguem a procure neste romance, que não teve em vista a ostentação de tal predicado, mas opulencias de imaginação, sequencia ininterrupta de imprevistos, exemplos de heroismo inesgottavel, movimento e agitação, extrema inverosimilhança; isso intensamente se observa na obra de Moraes. As obras deste genero tinham por objectivo dois vicios de composição litteraria, a que modernamente, sobretudo com o realismo, se fez a devida justiça: o maravilhoso e o romanesco. Taes obras correspondem a um genero actual, inteiramente posto de lado do quadro dos valôres litterarios, o romance de aventuras, de Montépin, Richebourg, Ponson du Terrail ou Perez Escrich. Só os petrechos com que se architecta esse maravilhoso e esse romanesco divergem, porque tambem diverge o theor de vida dentro do qual o enredo tem de decorrer por condescendencia com o minimo de verosimilhança, a que se obrigam seus auctores: em vez dos feitos heroicos, dos amôres inspiradores de épicas façanhas, dos cavalleiros andantes, dos gigantes e das fadas, dos encantamentos, da geographia maravilhosa, os meios modernos como a astucia, a lethargia, a audácia, a investigacão policial, a criminalidade servida por inventos aperfeiçoados. É bom recordar este estadio do genero para se reconhercer o grande percurso de progresso andado para chegar a Balzac, Flaubert, Zola ou Dickens e para sabermos as razões historicas e

---

([1]) V. pag. 382 da edicão de Lisboa, 1852, 3.º vol.

estheticas que relegaram o actual romance de aventuras para o subalternissimo lugar que se lhe abandona.

Todavia, o *Palmeirim de Inglaterra* já accusa algum progresso na evolução do genero. Mais diserta a dicção, plenamente cumpre seu objectivo de dignificar a vida cavalheirosa dos altos ideaes, dominada por sentimentos de honra, de heroismo e de justiça corajosa. A imaginação mais fecunda ensancha a narrativa com episodios sempre variados, não se limitando á parte concreta e objectiva, mas demorando-se na pintura das physionomias e dos trajos e na descripção dos sentimentos. Assim, exemplificando, dá-nos o retrato de Dramusiando: «As condições de Dramusiando eram estas: de todalas cousas da natureza assaz perfeito: de corpo e rosto bem proporcionado: não de grandeza desmedida, como os outros gigantes, dotado de maiores forças do que seus membros pareciam; mui nobre de condição, e esforçado sobre os outros homens; menos soberbo do que a gigante convinha: aprazivel na conversação: grandemente déstro em todas as armas; e sobre tudo o melhor cavalleiro que em seu tempo antre todos os gigantes houve» (¹).

Reproduzimos outro exemplo: «Acabado o comer entrou pela porta uma donzella fermosa, vestida ao modo inglez de uma roupa de setim avelludado negro, e em cima uma capa curta de escarlata roxa, broslada de chaperia rica e louçãa, com rosto sereno e algum tanto descontente» (²).

Na sua linguagem ha não só fluencia, mas elegancia e até subtileza, sobretudo nos dialogos entre cavalleiros, onde não será imprudente descobrir algumas agudezas prenuncias do gosto gongorico. Mas o mérito fundamental será sempre o da exuberante imaginação, em que a variedade dos epi-

---

(¹) V. 1.º vol. da ed. cit., pags. 21-22

(²) V. 1.º vol. da ed. cit., pag. 79.

sodios, a concorrencia de personagens, a largueza do campo de acção, os petrechos litterarios da epocha, a topographia fatidica, a geographia phantastica e a chronologia fabulosa se déram as mãos para produzir esse trama enredado, que alguns auctores não hesitaram em comparar a Homero [1] e que antes merecera a Cervantes o bem conhecido elogio [2].

A esse merito real e ao facto de haver sido objecto de longa controversia a respeito da nacionalidade de seu auctor deve o *Palmeirim* as sympathias, que tem desfructado. A questão da naturalidade está hoje definitivamente resolvida a favor de Moraes. [3]

---

[1] V. Odorico Mendes no seu *Opusculo acêrca do Palmeirim de Inglaterra,* a pag. 24 e 26, e Nicolas Diaz Benjuméa no seu *Discurso sobre el Palmeirin de Inglaterra y su verdadero autor*, a pag. 81.

[2] Por bocca do cura, occupado na queima dos romances de cavallarias que formavam a livraria de D. Quixote, diz do *Palmeirim* Cervantes no capitulo 6.º da Parte 2.ª do seu famoso romance: .. «y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa unica, y se haga para ella outra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario, que la disputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas; la una porque el por si es muy bueno, y la otra porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonissimas y de grande artificio, las razones cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla con mucha propriedad y entendimiento. Digo pues, salvo vuestro buen parecer, señor Maese Nicolás, que este y Amadis de Gaula queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan».

[3] Julgamos conveniente rememorar as phases principaes da controversia que se agitou em torno da nacionalidade do auctor do *Palmeirim*. Foi Vicente Salvá, bibliophilo e livreiro em Londres, que, em 1826, no seu catalogo dos livros hespanhoes e portugueses impressos em Londres, levantou a questão, attribuindo a auctoria da obra a um hespanhol, Miguel Ferrer ou Luiz Hurtado, com o fundamento de que a edição de *Palmeirim,* em hespanhol, é de 1547 e a edição portuguesa é de 1567, conforme reza o colophonte, e o da phrase formada pelas iniciaes do acrostico, que precede a edição hespanhola: *Luis Hurtado autor al lector da salud.* Pascual de Gayangos perfilhou essa mesma

A obra de Moraes foi traduzida para a lingua hespanhola logo em 1547 a primeira parte e em 1548 a segunda por traductor desconhecido; para francês por Jacques Vincent em 1552 e 1553; para lingua italiana por Mambrino Roseo em 1553 e 1555 e pelo mesmo continuada em 1558; e para lingua inglesa por A. Munday em 1596. Em português teve tambem seus continuadores: em 1586, Diogo

---

opinião e deu-lhe auctoridade para que fosse acceita nos meios litterarios. Em defeza da hypothese da nacionalidade portuguesa, sahiu Manuel Odorico Mendes, humanista brasileiro, que publicou em Lisboa, 1860, o seu *Opusculo ácêrca do Palmeirim de Inglaterra e do seu autor no qual se prova haver sido a referida obra composta originalmente em portuguez*, em que adduz os seguintes argumentos: 1.º a dedicatória do romance á infanta D. Maria em 1544, em que se falla da obra já concluida; 2.º considerar como só referente ao acrostico a phrase que as suas iniciaes formam: Luiz Hurtado seria auctor só do acrostico; 3.º o episodio das justas em honra de quatro senhoras francesas, uma das quaes é Torci por quem Moraes se apaixonára, quando estivéra em França; 4.º a declarada preferencia de Moraes pela paisagem e pelas personagens portuguesas. A este opusculo respondeu Pascual de Gayangos na *Revista Española*, mantendo a opinião em favôr de auctor hespanhol, com o argumento principal de que a edição mais antiga continuava a ser a hespanhola e a unica declaração franca era a do acrostico; quanto Mendes allegava eram provas indirectas, sem segurança. Em 1877, o erudito hespanhol Nicolas Diaz Benjuméa volta a ventilar o problema mas decididamente a favor de Francisco Moraes. Benjuméa, muito diffusamente, repete as razões principaes de Odorico Mendes, já por nós reproduzidas, e outros pequenos argumentos tambem primeiramente adduzidos por Mendes. Em 1904 renovou esta discussão o sr. W. Purser que pormenorizou e documentou mais seguramente as allegações de Mendes, fazendo tambem investigações acêrca de Ferrer e Hurtado, aos quaes alternadamente se attribuia o romance, para assim produzir tambem a parte negativa da demonstração. A proposito desse livro, o sr. Fitzmaurice-Kelly no 10.º vol. da *Revue Hispanique* occupou-se tambem desta materia, votando pelo auctor português. Em 1916, o sr. Henry Thomas rememora esta discussão, que considera definitivamente resolvida a favor de Francisco Moraes, na sua communicação á Sociedade Bibliographica de Londres, *The Palmeirin Romances*. Londres. O trabalho de

Fernandes ([1]) fez publicar o seu *D. Duardos II*, partes terceira e quarta do *Palmeirim de Inglaterra;* e em 1602, Balthazar Gonçalves Lobato ([2]) deu o seu *Clarisol de Bretanha*, partes quinta e sexta do *Palmeirim*. D. Duardos II era filho de Palmeirim de Inglaterra e Polinarda; e Clarisol de Bretanha era filho de D. Duardos II e de Carmelia.

Em torno dos heroes centraes, que deram o nome ás obras, muitos outros se agitam e ostentam seus heroismos. Os caracteristicos destas obras são semelhantes aos do *Palmeirim*, mas em intensidade mais attenuada.

Em 1626, por diligencias de Manuel de Carvalho, appareceram em Evora, com dedicatoria a Manuel Severim de Faria, *Os Dialogos de Francisco de Moraes*, *author de Palmeirim de Inglaterra. Com um desengano de amor*, *sobre certos amores*, *que o author teve em França com uma dama franceza da rainha Dona Leonor*. São três os dialogos e de indole muito outra da novella. No primeiro são interlocutores um escudeiro que allega razões contra a nobreza de herança, sua contemporanea, que já não provinha da aristocracia moral, de feitos

---

Benjuméa está publicado no tomo IV, parte II da collecção *Historia e Memorias da Academia Real das Sciencias de Lisboa* e occupa 87 pags. Do conteúdo do excellente livro do sr. Purser póde-se avaliar pelo extenso e judicioso parecer sobre elle feito por José de Sousa Monteiro e publicado no vol. 2.º do *Boletim da Segunda Classe da Academia Real das Sciencias*, Lisboa, 1910, pags. 281-299. Tambem de Francisco Moraes e da sua novella se occupou a sr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos na *Zeitschrift. für Romanische Philologie*, tomo VI, Halle, 1883. —O sr. Henry Thomas condensou todas as investigações acêrca da novellistica peninsular na obra recente: *Spanish and Portuguese Romances of Chivalry—The revival of the romance of chivalry in the spanish Peninsula, and its extension and influence abroad*, Cambridge, 1920, 335 pags. E uma obra fundamental.—A bibliographia do problema da auctoria do *Palmeirim* está mencionada a pag. 182-5 da 3.ª ed. da nossa *Critica Litteraria como Sciencia*.

([1]) Ignora-se a biographia de Diogo Fernandes.

([2]) Ignora-se a biographia de Balthazar Gonçalves Lobato.

ou virtudes, e um fidalgo que defende a sua classe e impugna tantas letras que com surpreza nota no escudeiro contendor. A leitura devia ser defeza a escudeiros, que só haviam «de ter alçada até Amadis, e não mais por diante». O segundo dialogo decorre entre um cavalleiro e um doutor. Discutem estes um problema, que muito preoccupou nossos maiores e que repetidamente foi versado nas academias dos seculos XVII e XVIII: a primazia da carreira das letras ou das armas. Este dialogo é gracioso e vivo, um verdadeiro tiroteio de razões, frequentemente de ordem pratica e por isso mais ponderosas. O terceiro, mais breve, reproduz o derrete dum moço de estribeira com uma regateira e tem principal valor como repositorio de miudas informações sobre indumentaria popular. *A Desculpa duns amores* narra, com encantadora sinceridade e elegante forma os seus não correspondidos amores por M.elle de Torcy, de quem queria fazer-se comprehender em português, em castelhano, em prosa e em verso, mas sempre em vão, porque se a dama bem conhecia os desejos de Moraes, não sabia que cousa era «querer bem como português». Esta formosa peça autobiographica, pelas semelhanças que ostenta com circunstancias da justa do *Palmeirim*, capitulos 137.º-147.º, em honra de quatro damas francesas, constituiu novo e importante argumento em favor da auctoria portuguesa.

BERNARDIM RIBEIRO

Com alguns annos de intervallo, succedeu ao *Palmeirim* a *Menina e Moça*, cujo primeiro livro se publicou em Ferrara, no anno de 1554, e cuja primeira edição completa appareceu em 1557, datas ambas posteriores á morte de Bernardim Ribeiro.

O primeiro livro é uma especie de prologo á parte mais intensa da acção, a qual decorre no segundo livro. Repro-

duzimos a seguir o enredo, para que mais seguramente sejamos acompanhados no nosso exame.

Alguem, que se não nomeia, do sexo feminino, e que por desventuras amorosas se desterrára em plena mocidade de belleza para um cimo na Serra de Cintra, levanta-se uma manhã, absorto em pungentes recordações, como sempre, e põe-se a caminho, indo descansar num fresco valle, á margem dum ribeiro. Na ramaria das arvores canta um rouxinol, que de cansado cahe e se affoga no rio. Emquanto lamenta a morte cruel da innocente ave, approxima-se uma dama de nobre presença, d'aspecto soffredor; uma instinctiva sympathia as attrahe, e a recem-chegada, havendo percebido que a donzella desejava recatar o seu segredo, propõe-se contar-lhe uma historia de desventurado amor, a historia de dois amigos que a seu pae ouvira e que decorrêra naquelle mesmo valle, ao tempo habitado e opulento de paços nobres. E, após umas amargas reflexões, começa a longa narrativa: Alli se estabelecêra em tempos um nobre cavalleiro, aportado á mais proxima praia. Lamentor se chamava elle e acompanhavam-no Belisa, que por devotado amôr o seguira, abandonando a sua familia e o seu paiz, e Aonia, irmã de Belisa.

Ao atravessarem a ponte, sahiu-lhes ao encontro o escudeiro dum cavalleiro, que alli aguardava aventuras durante o prazo de três annos, prazo que lhe fôra ordenado por sua exigente e desapiedada dama, findo o qual, se houvésse logrado sahir-se victorioso de todos os passos, possuiria a desejada mão. Resistindo a principio, Lamentor annúe, acceita o desafio e o cavalleiro da ponte é vencido e morre pouco abaixo do lugar da justa, de olhos postos no castello da sua dama, quando faltavam oito dias para concluir o longo prazo de ansiosa espera. Alli se fixa Lamentor, e logo na primeira noite, quando Lamentor pesadamente dormia, Belisa dá á luz uma filha, que se chamará Arima, e morre do parto.

Não desiste Lamentor do seu primitivo proposito de alli se estabelecer, e ás primitivas tendas succedem uns opulentos paços. Entretanto novo cavalleiro chega para disputar o passo aos que cruzavam a ponte. Attrahido pelos prantos, com que era lamentada a morte de Belisa, vê Aonia e della promptamente se namora. Após curta indecisão, determina abandonar Cruelcia, sua primeira dama, por cujo amôr viéra correr aventuras e para disfarce toma o nome de Bimnarder, suggerido por uma phrase dum mateiro que vinha passando. Uma vez que os lobos perseguiram e mataram o seu cavallo, travou conhecimento com os pastores do sitio; esse conhecimento lhe lembrou a resolução de tomar o disfarce de pastôr, o que faz sob aquelle nome, merecendo a alcunha do *da flauta*, por neste instrumento sempre prantear suas saudades. A narradora exemplifica os cantares de Bimnarder. Estas cantigas e o todo de Bimnarder fazem crer á ama de Arima e companheira de Aonia, que o pastor da flauta era um falso pastôr. A perspicacia da ama foi auxiliada pelo seu conhecimento do paiz, pois dalli era e dalli sahira para por amor acompanhar alguem, de que viuvára no paiz de Aonia, cuja mãe a recolhêra. Communicando a Aonia as suas suspeitas, desperta-lhe a curiosidade. Esta, uma vez que do eirado o espreitava, presenccia um combate de touros e assustada do perigo que o falso pastor corria, desmaia. Sabe depois por uma conversa surprehendida quem é o pastor. A despeito dos prudentes conselhos da ama, com elle falla por uma fresta alta do seu quarto. Uma noite que precipitadamente descêra dessa fresta, Bimnarder, que nella trepado continuava a aguardar o regresso de Aonia, deixou-se dormir e cahiu, ferindo-se bastante — episodio suggerido talvez pela *Celestina*, de Rojas, em que Calisto morre duma queda da janella da torre por onde chegava até Melibêa. Por uma creada, Enis, sabe delle e, indo a uma romaria proxima da sua choupana, consegue vê-lo. A ama, que ouvira a queda dum corpo junto á parede do quarto, julgando

que fosse algum indiscréto pedreiro, mandou tapar a fresta. Entretanto, Lamentor combinava o casamento de Aonia com Fileno, que a leva para seus paços, com grande desespero de Bimnarder.

É este o assumpto da primeira parte e esse assumpto é, como se vê, uma sobreposição de narrativas, que concentricamente se penetram umas nas outras, como caixas chinesas. E como nestas nenhuma caixa chega a ser utilizada, porque a immediata a obstrue, assim cada historia da *Menina e Moça* é addiada e suspensa pela que a seguir surge. A primeira, que esperavamos, seria a da *menina e moça*, que conhecemos ao abrir o livro; é posta de lado pela historia que suppomos seguir-se lhe, a da sua interlocutôra, que afinal apenas conta a historia duns amores que naquelle valle decorreram e que ouvira contar a seu pae. E qual é a historia que nesse valle decorreu? É a do cavalleiro da ponte? Esta promptamente se fecha com a morte do cavalleiro. Será a do pastor disfarçado e da joven Aonia? Esta interrompe-se bruscamente pelo casamento de Aonia com Fileno. E assim por successivos addiamentos se chega á segunda parte, em que decorrem os amores de Arima, a filha da fallecida Belisa, que alli mesmo nascêra. Esta primeira parte não é pois um romance, mas uma sequencia de episodios inacabados.

A belleza dessa primeira parte consiste no tom de melancholia profunda, na expressão de acatamento e reverencia pelos grandes amores que dão o cunho de serena gravidade á narrativa. Era a primeira vez que em lingua portuguesa uma penna podia livremente correr a narrar máguas de amôr, a lamentar-se soltamente, sem as peias do verso, o limite das pequenas composições ou a obrigação dum assumpto movimentado, como no theatro vicentino. Por isso se descurou a unidade da obra; os episodios succederam-se associados, todos elles a satisfazerem essa necessidade de dizer saudades e tristes amôres.

A 1.ª edição da *Menina e Moça* é de 1554, de Ferrara, e

apenas contem a 1.ª parte acima resumida [1]; a 2.ª de Evora, 1557, comprehende tambem a 2.ª parte da novella; e a 3.ª edição, de Ferrara, apenas contém os primeiros dezesete capitulos da 2.ª parte.

Diverge muito da 1.ª esta 2.ª parte, pelo que é corrente opinião não ser da auctoria de Bernardim Ribeiro. Os argumentos são as differenças intrinsecas que são principalmente as seguintes:

A primeira parte da novella é uma expansão de subjectivismo e della, tão infrene e tão impulsivamente sentimental, procede a propria irregularidade de composição desses primeiros trinta e um capitulos; a segunda parte é um confuso romance de cavallarias, de muito escassa ligação com a parte antecedente, pois não continúa a intriga, nem conclue a annunciada historia dos dois amigos, apenas contém algumas personagens da primeira parte, mas geralmente postas em segundo plano, no meio das numerosas personagens novas e que em breve desapparecem. Não tem a segunda parte um protagonista unico, mas sim dois: Avalor ou Alvaro, namorado de Maria ou Arima, filha de Lamentor e depois Tasbião. Ora este Tasbião é um dos dois amigos daquella historia, que na primeira parte nos foi annunciada como muito tragica e desgraçada, apesar do que casa com Romabisa, irmã de Lucrecia, e muito pacatamente e felizmente vive. A primeira parte, sempre dominada por sentimentos profundos de desalento e paixão, tem o meio termo entre romance de cavallaria e romance pastoril, só mantendo unidade e coherencia no tom sentimental, que a domina; a segunda parte é uma bem caracteristica novella de cavallarias objectivamente narradas, sem o cunho subjectivo da prece-

---

[1] Desta edição só se conhece o exemplar do Museu Britannico, que em 1918 mandámos photographar para promover uma reimpressão, revista pelo fallecido erudito A. Braamcamp Freire. O texto accusa bastantes differenças do das edições vulgares.

dente, mas evidentes vestigios de outras leituras, principalmente nas imitações de *Tristão* e do *Amadis*.

Estas razões são verificaveis e produzem uma justificação sufficiente do conceito estabelecido e corrente, que considera a segunda parte uma continuação de imitadores. Nós, por uma impressão de leitor, pelo sabôr diverso que cada parte nos proporciona, pela disposição de espirito que adivinhamos em cada uma e pelo argumento extrinseco de não ter apparecido a segunda parte logo na 1.ª edição, inclinamo-nos tambem a crer que não seja de Bernardim Ribeiro a segunda parte [1]. Era uso corrente no seculo XVI prolongar um romance em extensas continuações, tomando a descendencia dos heroes das partes precedentes, de modo que á chronologia bibliographica das obras pode corresponder uma genealogia das personagens [2]. Mas tambem não podemos deixar de oppôr a esta nossa presumpção dois limites. O pri-

---

[1] Cabe ao sr. D. José Pessanha a auctoria da principal analyse da *Menina e Moça* com o objectivo de demonstrar ser apocrypha a 2.ª parte. V. a sua edição da novella, Porto, 1891.

As razões adduzidas pelo sr. D. José Pessanha são as seguintes: 1.ª a diversidade de maneira artistica das duas partes, a primeira bucolica e subjectiva e a segunda cavalheiresca e mais impessoal, excepção feita da historia de Avalor; 2.ª — o lapso de confusão que occorre no capitulo 3.º da segunda parte, em que uma personagem se refere ao livro, em meio da sua exposição, lapso menos provavel de ser commetido por Bernardim, diz o sr. D. J. P.; 3.ª — a discordancia entre as duas partes quanto á explicação do apparecimento de Bimnarder ao lugar onde conheceu Aonia; 4.ª — na segunda parte Bimnarder e Tasbião têm destinos diversos dos que lhe havia fixado a primeira; 5.ª — o editor de 1557-1558 achou logo alguma differença entre as duas partes; 6.ª — o sentido implicito no titulo de cada uma das partes. V. na edição do sr. D. J. P. a nota A. pag. 229-243.

[2] Para os romances do cyclo dos Palmeirins fez este trabalho de erigir um quadro chronologico das obras e uma genealogia da familia dos Palmeirins o sr. Henry Thomas na sua monographia. *The Palmerin Romances, a paper read before the Bibliographical Society*, *London*, 1916, 52 pags.

meiro é que estas razões differenciaes são muito relativas, tão relativas e contingentes que se prestam a conclusões diversas para cada auctor [1] e até para o mesmo autor em epochas differentes [2].

O segundo é que a *Menina e Moça*, na sua primeira parte, não é uma obra regular, é, pelo contrario, como dili-

---

[1] Exemplifica-se este nosso asserto com a impressão causada pelo romance de Avalor, peça poetica engastada na 2.ª parte da novella, no espirito de dois auctores concordes em julgarem por apocrypha essa 2.ª parte: Menéndez y Pelayo e o sr. Delphim Guimarães. Escreve o critico hespanhol: «Algo suyo debe de haber en la historia de *Arima y Avalor*, que tiene toques muy delicados, y por mi parte me cuesta trabajo creer que no sea suyo el romance inserto en el capitulo XI. Sea de quien fuere, es delicioso. Nada hay en las cinco eclogas de nuestro poeta, nada en la de *Crisfal* de Cristóbal Falcão, nada en la lirica portuguesa de entonces, que tenga el extranho hechizo, la misteriosa vaguedad de este romance de Avalor». (*Origenes de la novela*, pag. CDXLIII-IV). Depois segue-se a transcripção da peça poetica; sobre esse mesmo romance de Avalor se pronunciou do modo seguinte o sr. Delphim Guimarães: «Com effeito, é preciso não conhecer as producções do poeta bucólico, não ter estudado a sua maneira, para se lhe attribuirem os versos incorrectissimos, intercalados na 2.ª parte da novella, sob a designação de *Romance de Avalor*, em que um versejador da força de Rosalino Candido conseguiu amontoar esta enfiada de rimas, sem elevação e sem senso commum». Segue-se a transcripção do romance, a que se junta ainda este outro commentario: «Pois esta infamissima imitação está correndo em selectas escolares, devidamente approvadas, como *trecho escolhido*, para as creanças aquilatarem do engenho peregrino de Bernardim Ribeiro». (*Bernardim Ribeiro, o poeta Chrisfal*, pag. 7 e 9). O sr. D. Guimarães ver-se-hia, sem duvida, em grandes difficuldades, se lhe fosse pedida a explicação objectiva de ser esta composição poetica uma «infamissima imitação».

[2] O sr. Theophilo Braga teve a este respeito opinião muito diversa da que actualmente professa: em 1872 claramente repudiava a 2.ª parte como falsa; em 1897 acceita-a como authentica e logica continuação da 1.ª parte. As irregularidades, que reconhece nessa continuação, attribue-as á «decadencia mental do poeta». (*Bernardim Ribeiro e os Bucolistas*, pag. 267).

genciamos evidenciar, muito irregular e é tambem um fragmento apenas, pois seria illogico considerar obra acabada o que é simples introducção. Correspondentemente, não póde julgar-se incapaz de ser auctor duma segunda parte irregular o auctor duma primeira parte irregular. Ha tambem que attender á possibilidade de decadencia intellectual muito verosimil num engenho, que não foi genial e que foi doentio. A consideração destas objecções faz-nos crer, embora nos inclinemos á opinião corrente, que este problema continuará no dominio das probabilidades, se uma prova irrefutavel se não produzir. Bernardim Ribeiro não foi um genio excepcional, que não possa admittir a existencia de desfallecimentos, *cum dormitat Homerus*, nem a segunda parte da *Menina e Moça* é obra em conjuncto tão inferior, que não possúa partes muito dignas da auctoria de Bernardim Ribeiro, principalmente os dezasete primeiros capitulos.

JORGE FERREIRA

Jorge Ferreira de Vasconcellos, neste livro já nomeado no capitulo sobre o theatro classico, publicou em 1567 o seu *Memorial das Proezas da Segunda Tavola Redonda*, que dedicou a D. Sebastião. Presume-se, com verosimilhança, que esta obra seja refundição de outra anteriormente publicada, os *Triumphos de Sagramor*, impressa em Coimbra, no anno de 1554. Depois de Barbosa Machado, que a mencionou em sua *Bibliotheca Lusitana*, nunca mais foi visto exemplar desta obra. Outros escriptos de Jorge Ferreira se perderam completamente antes de impressos, como o *Dialogo das grandezas de Salomão*, *Peregrino*, talvez comedia na estructura da *Euphrosina* e os *Colloquios sobre parvos*. Sabe-se da existencia destas obras pelas referencias do Conde da Ericeira, em 1724, e de Barbosa Machado. Constituiam ellas o codice das

*

Obras Moraes que se guardavam na livraria do Conde de Vimioso, destruida pelo terramoto de 1755.

No prologo do seu *Memorial,* reimpresso em 1867, Jorge Ferreira accentúa a idéa, muito corrente então, do poder suggestivo da leitura das acções heroicas dos grandes guerreiros, que pelo exemplo estimulavam á pratica de identicas façanhas e, evocando a memoria do pae de D. Sebastião, o infante D. João, fallecido aos dezasseis annos, declara que é tambem para ensinamento do joven rei que compõe o *Memorial,* onde historía as proezas dos cavalleiros da Tavola Redonda e narra o brilhante torneio, que se realizára em Xabregas, por occasião de ser armado cavalleiro o principe D. João: «Pareceo-me de obrigação e necessidade trazer á luz ho torneo e mostra que nos delle ficou, pera que como os que ho tratamos temos na memoria viva a dôr de tal perda.» Havemos de reconhecer que é precisa uma extrema benevolencia para oppôr ás longas complicadas e numerosas aventuras da Tavola Redonda, ainda que de pura imaginação, um simples torneio cortesão e a ephemera vida dum principe obscuro. Depois Jorge Ferreira relembra as origens da ordem da cavallaria, origens fabulosas que piamente expõe, desde a sua creação por Bacho. O alegre deus do vinho, conquistador da India, teria libertado alguns companheiros mais illustres de todo tributo e servidão, e confiára-lhes o encargo de manter sobre todos a lealdade e a verdade, e defender e amparar fracas mulheres, a quem fosse feita injuria. Alexandre Magno concedêra novos privilegios aos cavalleiros da ordem instituida por Bacho, permittindo-lhes o uso de ouro, purpura e insignias reaes, e punindo com a pena de morte quem de algum modo os aggravasse; Octavio Augusto concedera-lhes a regalia de jantarem á mesa real. Foi, porém, com o rei Arthur que a ordem da cavallaria attingiu grande desenvolvimento e esplendôr. Por este rapido resumo se verá a confusão historica, que reinava nalguns dos mais esclare-

cidos cerebros do seculo XVI, e poderá medir-se a grande tarefa da critica historica para chegar a formular o nosso corpo de idéas.

As proezas da cavallaria, que sob o rei Arthur toma o nome de Tavola Redonda, preenchem todo o *Memorial* desde o capitulo II ao capitulo XLVI. São esses capitulos uma laboriosa compilação de quantas façanhas se attribuiam ao rei Arthur e seus principaes companheiros, Galvão, Laçarote, Tristão, Galaaz, etc. — compilação tambem de laboriosa leitura, porque os dotes litterarios não esmaltam essa tortuosa narrativa. Segue-se a descripção das esplendidas festas de Xabregas, com muita minucia e reconstituição da parte litteraria, profusa de discursos muito rebuscados que substituiam os antigos breves, como o proprio nome affirma, muito concisos. No final da descripção destas festas, Jorge Ferreira annuncia novo volume que não chegou a apparecer.

O *Memorial* ostenta os caracteristicos ordinarios nas obras do seu genero, mas sem brilho, antes com exaggero dos defeitos proprios da sua contextura: repetição dos episodios mais estimados nas obras iniciadoras dessa modalidade do romance; falta de sequencia através da inextricavel confusão episodica, abuso dos processos da escola e a monotonia resultante. Estes defeitos cada vez mais avultarão, pois a invenção de proezas esforçadas tem um limite de variedade, em que logo começa a repetição.

CAPITULO VI

A HISTORIOGRAPHIA

Ao abrir o seculo XVI, os novos historiadores encontraram-se de frente com duas correntes de opinião ácêrca do modo de escrever a historia e da sua funcção; a que recebiam da edade média, da tradição nacional, e a que da nova atmosphera de ideas e valores litterarios lhes vinha. Consistia a tradição nacional no genero *chronica*, cultivado quantiosa e valiosamente desde que D. Duarte creára o cargo de chronista-mór do reino, em 1434 [1]. A instituição desse cargo

---

[1] O cargo de chronista-mór do reino, creado pelo rei D. Duarte em 1434 e logo provido em Fernão Lopes, é um dos factos mais typicos da nossa historia litteraria. Andou quasi sempre ligado ás funcções de guarda-mór do archivo da Torre do Tombo. Desempenhado com varia regularidade, existiu até 1842, anno em que foi extincto. Foi Garrett o ultimo chronista-mór do reino, tendo nessa qualidade feito apenas uma leitura publica. Regulamentado ainda em 1839, morreu de inanição após a frustrada tentativa de Garrett pelo transformar numa especie de vulgarização da historia por meio de conferencias. Tambem não surtiu effeito a sobrevivencia desse cargo sob a forma de chronista-mór das provincias ultramarinas, em que Costa e Sá chegou a ser investido. Seria de curiosidade e utilidade fazer a historia deste cargo que durou quatro seculos cumpridos. Para esse estudo, pódem-se ver as seguintes fontes principaes: *Dissertação Historica e Critica para apurar o Catalogo dos Chronistas-móres do Reino e Ultramar*, Fr. Manuel de Figueiredo, Lisbôa, 1789, 19 pags; *Breve Catalogo dos Chronistas e escriptores portu-*

e as obras de historiadores como Fernão Lopes, Gomes Eannes de Azurara, Ruy de Pina, Garcia de Rezende e Duarte Galvão bastavam para crear uma tradição historica nacional, opulenta e bem caracterizada. Bem caracterizada porque a chronica foi uma forma historica bem distincta das outras já então conhecidas e exercitadas: não se confundia com a *vida* ou *biographia*, porque não era uma composição intencionalmente organizada por escolha de factos e com estructura adequada para mostrar o desenvolvimento da acção dum homem e a sua influencia sobre a sociedade do seu tempo, trabalho de arte e de psychologia; não se confundia com o *retrato moral*, condensação da biographia, nem com as *memorias*, depoimento testemunhal, feito de descripções, juizos e commentarios, e do mais heterogeneo conteudo. A chronica, como o seu proprio titulo indica, era uma ordenação dos factos não em relação a um fim determinado, a um objectivo superior aos proprios factos, mas em que esses mesmos factos constituiam o objectivo em vista; o methodo unico é o critério chronologico; não cabe, pois, na chronica, a habilidade artistica da biographia nem a perspicácia psychologica do retrato; nella só se trata de enseriar os factos argamassados pela narrativa do chronista. Essa narrativa seguida é que a distingue da forma historica immediatamente inferior, o quadro de ephemerides, que já

---

guezes, que floresccrão no assignalado anno de 1500, a mais celebre epocha da lingua portugueza, Fr. Francisco de S. José, Lisbôa, 1804, 22 pags; *Memorias authenticas para a historia do Real Archivo,* João Pedro Ribeiro, Lisboa, 1819; *Gabinete Historico,* Fr. Claudio da Conceição, Vol. XII, Lisbôa, 1829, pag. XXVI — L, peça preliminar sob o titulo de *Reflexão sobre a necessidade de se escrever a Historia e noticia dos Chronistas-Móres do Reino que tem havido; Historia dos Estabelecimentos Scientificos, Litterarios e Artisticos de Portugal,* José Silvestre Ribeiro, Tomo VI, Lisbôa, 1876, pags. 209-220, 298 a 307 e tomo IX, Lisbôa, 1881, pags. 25-29; *O Archivo da Torre do Tombo,* srs. Pedro de Azevedo e Antonio Baião, Lisbôa, 1905, pags. 212-214.

encontrámos na edade Média. O rei ou a alta personagem que dá o titulo á chronica não é figura central, é só uma designação que fixa os limites de extensão da obra.

A expansão colonial da nação portuguesa já introduzira uma variante, melhor um alargamento das attribuições do chronista-mór do reino, que segundo a carta de nomeação de D. Duarte eram exclusivamente: «poer em caronyca as estorias dos Reys que antigamente em Portugal foram». Mas Azurara já se occupára dos governadores de Ceuta, iniciando a chronica do ultramar.

A corrente nova do quinhentismo consistia em fazer da historia uma declarada apologia pessoal, de intenções laudatórias, didacticas e moraes, segundo os modelos offerecidos por Plutarcho e Tito Livio, com accentuação do tom oratorio e do tom épico, portanto com predominio dos elementos artisticos rudimentarmente contidos nos chronicons medievaes e com sacrificio da serenidade narrativa e da apreciação critica.

A ufania causada pelas empresas militares de Portugal, os seus triumphos heroicos concordavam plenamente com a tradição nacional, com o gosto da épocha, para accentuarem o sentimento épico que dominaria grande parte da historiographia quinhentista. E dizemos só grande parte porque necessariamente as reflexões e o variavel poder de imaginação de cada auctor haviam de imprimir cunho proprio nas obras; discernir essas impressões pessoaes dentro da generalidade da concepção historica da épocha será o objecto deste capitulo. A Italia não tinha ainda modelos para apresentar, porque os seus melhores historiadores do Renascimento são contemporaneos do intenso movimento historiographico português [1], em quantia apreciavel estranho a

---

(1) É Machiavelli (1469-1527) que abre a galeria dos historiadores italianos do seculo XVI, em que figuram principalmente: Francesco

influencias eruditas, só suggerido e estimulado pelos acontecimentos que regista. A vida politica colonial de Portugal determinará a creação dum cargo de chronista-mór do ultramar e um alargamento consideravel do quadro das materias historicas, o qual comprehenderá não só elementos militares, mas tambem alguns economicos, e dará grande attenção a povos até então banidos da historia, povos de Africa e India, com seus costumes, seu passado proprio, sua individualidade. Esse cunho de cosmopolitismo colonial é a verdadeira originalidade da nossa historiographia quinhentista.

A intenção de ensinamento moral da historia já estava expressa em varios passos dos chronistas medievos. Frei João Alvarez escrevera: «A memoria das cousas passadas dá conhecimento para as do presente e avisamento das que som por vir. E asy os notavees factos dos antigos se põem em escripturas para suas obras vertuosas seerem em nembrança por ensinança e doutrina de nos outros» [1]. E o anonymo auctor da *Chronica do Condestavel* exprime igual pensamento: «Antigamente foy custume fazerẽ memoria das cousas que se faziam: assy erradas como dos valentes e nobres feitos: dos erros porque se delles soubessẽ guardar. E dos vallentes e nobres feytos aos boõs fezessem cobiça auer per as semelhãtes cousas fazerem» [2]. Alguma confissão deste genero sobre o conceito, que da historia formava, teria feito Fernão Lopes nalguma das suas obras assignadas, mas como o inicio da sua obra, certamente

---

Guicciardini (1483-1540); Benedetto Varchi (1502-1565); Jacopo Nardi (1476-1555); Bernardo Legni (1504-1559); Francesco Giambullari (1495-1555); Bernardo Davanzati (1529-1606); Angelo di Contanzo (1507-1591); Camillo Porzio (1526-1603) e Paolo Paruta (1540-1598).

[1] V. *Chronica do Infante Santo D. Fernando.* Coimbra, 1911, ed. do sr. Mendes dos Remedios, pag. 3.

[2] V. *Chronica do Condestabre de Portugal Dom Nuno Alvares Pereira.* Coimbra, 1911, ed. do sr. Mendes dos Remedios, pag. 1.

mais vasta que as partes que conhecemos, se perdeu, com elle desappareceu tambem essa opinião do historiador. Ruy de Pina expõe tambem semelhante opinião: «Estorea, muy excellente Rey, he assi muy liberal Princesa de todo bem, que nunqua em sua louvada conversação nos recolhe, que della não partamos, sem em toda calidade de bondades, e virtudes spirituaes e corporaes nos acharmos logo outros, e sentirmos em nós hum outro singular melhoramento. Nem he sem causa; porque a doutrina hystorial, polo grande provimento dos verdadeiros enxemplos passados que consigo teem, he assi doce e conforme a toda a humanidade, que atem os maaos que per lição, ou per ouvida com ella participam torna logo boõs, ou com desejo de o seer; e os boõs muyto melhores. Cuja virtuosa força he tamanha, que per obras ou vontade, dos fracos faz esforçados, e dos escassos liberaaes, e dos crús piadosos, e dos frios na Fé Catolicos e boõs christaaõs; e assi discorrendo per todalas outras virtudes» (1).

Esta doutrina da historia poder transformar os caracteres pelo exemplo e pela emulação é confirmada, ampliada e vastamente exemplificada nas obras dos historiadores quinhentistas.

Como esta historiographia contém muito reduzidos elementos de arte, nós occupar-nos hemos mais em surprehender os vestigios da personalidade dos auctores e em examinar o conteudo das obras do que em lhes fazer a critica esthetica que não comportam. Apuraremos depois o cunho geral desta historiographia do quinhentismo.

---

(1) V. *Chronica d'El-Rei D. Duarte*, pag. 69, Porto, 1914, ed. do sr. Alfredo Coelho de Magalhães.

JOÃO DE BARROS

Conta este historiador [1] como a empresa de narrar os altos feitos dos portugueses nas partes do Oriente muito cedo lhe tomára o espirito e como compuzéra a novella do

---

[1] João de Barros nasceu em Vizeu em 1496. Foi educado no paço, esmeradamente e em estreita amizade com D. Manuel I e D. João III. Deste monarcha recebeu em 1522 o governo do Castello de S. Jorge da Mina, em que serviu até 1525. Neste anno teve a nomeação de thesoureiro da Casa da India, da Casa da Mina e da Casa de Ceuta, cargo que desempenhou até dezembro de 1528, como consta da respectiva carta de quitação. Em 1533 ascendeu a feitor da Casa da Guiné e da Casa da India, após longa ausencia na sua quinta da Ribeira de Litem, proxima de Pombal, para fugir a uma peste. Quando D. João III encetou a colonização do Brasil, João de Barros recebeu a capitania de cincoenta leguas de costa, ao norte, como consta do respectivo foral, de 1535, mas o naufragio da esquadra que armára e a consequente morte dos colonos impediram que proseguisse no seu emprehendimento mercantil. Dos seus redditos de funccionario foi indemnizando as viuvas e os orphãos das victimas Mas parece não se haver quitado completamente porque por sua morte seus herdeiros fizeram declaração, datada de 1577, de que não queriam receber a sua herança em vista das muitas dividas que deixava. Em 1567 renunciou ao cargo de feitor das Casas da Guiné e da India, recebendo então generosas doações para si, sua mulher e filhos. Passou os ultimos tempos de sua vida na Ribeira de Litem, onde morreu em 1570. — Prepara uma sua biographia o sr. Antonio Baião, que já colligiu importantes materiaes para ella na collecção de *Documentos inéditos sobre João de Barros, sobre o escriptor seu homonymo contemporaneo, sobre a familia do historiador e sobre os continuadores das suas «Decadas»*, no *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias*, vol. 11.º, Coimbra, 1917, de que nos soccorremos. É lamentavel o estado de atrazo, em que se acham ainda os estudos sobre João de Barros e seus continuadores. No fim do seculo XVIII, os philologos da Academia rejuvenesceram os creditos delle como classico da lingua e o P.e Antonio Pereira de Figueiredo estudou mesmo o espirito da lingua portuguesa, segundo as *Décadas;* Delphim Maia, em 1852, e Pinheiro Chagas,

Imperador Clarimundo, «afim de aparar o estilo de minha possibilidade pera esta vossa Asia.» [1]

Esse emprehendimento ia ao encontro dum vivo desejo, que tambem alimentavam os reis D. Manuel I e D. João III, os quaes ainda não haviam conseguido pessoa idonea e de deliberação que lhe désse execução. Tomando cargo dessa ambiciosa empresa litteraria, João de Barros esboçou um vasto plano de construcção historica, que elle mesmo nos communicou e que parece haver cumprido em grande parte. Esse plano é por elle referido no capitulo I da I parte da I Decada, que de facto constitue um prologo a toda a obra da *Asia*.

Na formação de Portugal e na sua expansão colonial, via João de Barros três principaes aspectos—justamente aquelles mesmos que o rei D. Manuel I com justificadas razões enumerava em seu longo titulo; conquista, navegação e commercio. Dos três se propunha tratar. A conquista comprehendia toda a sua actividade militar, principalmente aquella em que as suas milicias propugnavam a dilatação da fé christã; historiá-la-hia subdividida pelas quatro partes do mundo onde decorrêra, das quaes as correspondentes quatro partes da sua obra tomariam o nome: *Europa*, historia da metropole, desde as longinquas luctas dos lusitanos com os romanos; *Africa*, que principiaria com a tomada de Ceuta; *Asia*, desde os esforços preliminares do infante D. Henrique, mas cuja materia principal desde 1500 seria

---

em 1867, relembraram a *Asia* com admiração; em 1917 o sr. Antonio Baião apresentou a magnifica collecção documentar, que ha-de servir de base á nova biographia do escriptor e logo suggeriu uma nota de Mr. Edgar Prestage sobre os seus retratos e a reimpressão do *Dialogo em louvor da nossa linguagem*, dirigida pelo sr. Prof. Luciano Pereira da Silva. Excellente serviço foi tambem a organização duma anthologia de Barros pelo sr. Agostinho de Campos.

[1] V. *Asia*, Decada I, Parte I, Prologo, ed. de Lisboa, 1778.

seccionada por periodos de dez annos ou *Decadas;* e *Santa Cruz*, que se occuparia do novo mundo, desde a descoberta de Pedro Alvares Cabral. O segundo aspecto, navegação, seria tratado em um compendio geral de *geographia*, redigido em latim para maior circulação, no qual se comprehendia a descripção de todos os continentes, ilhas e mais territorios e mares revelados pelos portuguezes, com noticias dos costumes e policia de seus habitantes. E o terceiro aspecto, commercio, daria objecto a uma especie de systematização das bôas, sensatas e regulares normas de trafico, de forma a fazê-lo sahir dos dominios da arbitraria ambição soffrega e sem escrupulos, para o morigerar e tornar mais seguramente fecundo. Melhor nos esclarecem as suas proprias palavras: «A parte do Commercio, porque elle geralmente andava per todalas gentes, sem lei, nem regras de prudencia, sómente se governava, e regia pelo impeto da cubiça, que cada hum tinha, nós o reduzimos, e puzemos em arte com regras universaes, e particulares, como tem todalas sciencias, e artes activas pera boa policia, onde particularmente se verão todalas cousas de que os homens tem uso, ou sejam naturaes, ora artificiaes, com a natureza, e qualidade de cada huma dellas, (segundo o que podemos alcançar,) com as mais partes de pezos, medidas, & cetera que a esta materia convem.» (1) Este vasto projecto cremos que foi executado em grande parte, porque no texto da *Asia* repetidamente menciona as outras partes da obra (2) e porque ha noticia da sua existencia em manuscripto. (3)

---

(1) V. *Decada I*, ed. 1778, pags. 14-15.

(2) Na sua *Decada I* refere-se á *Europa* a pags. 137 e 268, á *Africa* a pags. 16, 23 e 133; á parte de *Santa Cruz* a pags. 389 da I parte e 20 da II parte; á *Geographia* a pags. 79, 221 e 442 da I parte, 285 e 323 da II parte.

(3) Os bibliographos referem-se nomeadamente ao manuscripto da *Geographia Universalis*, ao da *Africa* e a outro, que trata da *commuta-*

Da *Asia* escreveu João de Barros quatro decadas; a 1.ª, a 2.ª e a 3.ª foram publicadas em 1552, 1553 e 1563; e a 4.ª, após varias diligencias morosas, foi publicada por João Baptista Lavanha em Madrid, em 1615, depois de reformada e accrescentada. Portanto, só as três primeiras pódem attestar authenticamente sobre os meritos de João de Barros, como historiador. Vasta materia alcançam essas três decadas, ordenadamente distribuida.

Trouxe João de Barros, formado na leitura fervorosa de Tito Livio, duas novidades á nossa historiographia: o proposito de patriotica glorificação e as preocupações litterarias. Verdadeiramente estas novidades fôram apenas o avultar com maior relevo de caractéres já implicitos na concepção historica dos escriptores precedentes. Simplesmente, como não sabiam pôr em historia o muito escrupulo scientifico que ella comporta, assim nella não punham o muito de arte que a mesma póde conter; um e outro aspecto, para occuparem na construcção historica o vasto lugar, que hoje senhorêam, precisavam do lento e laborioso progresso dos seculos. Os escriptores precedentes, fazendo historia, apenas elaboravam o que na velha philosophia se chamava conhecimento vulgar; registá-lo em bôa ordem era quanto faziam. João de Barros, mais dominado por sentimentos artisticos e patrioticos, approxima-se mais da forma superior do conhecimento

---

ção e commercio com o Oriente. — O pensamento acima transcripto, de João de Barros, sobre a constituição pelos portugueses de normas commerciaes, é exacto. Uma confirmação delle é a obra recente do sr. Almirante Vicente Almeida d'Eça, *Normas Economicas na Colonisação Portuguesa até 1808*, Coimbra, 1921, 161 pags. que, assente sobre os textos legaes e regulamentares, faz resaltar que a exploração mercantil e populacional das colonias tinha methodos calculados e variaveis com as regiões. A obra é muito breve, quasi só uma indicação de problemas, mas tantos regista e suggere, que poderia ser tomada como introducção ou programma duma serie de investigações sobre as praticas economicas da antiga colonisação portuguesa.

historico porque organiza num todo concatenado logicamente os dados esparsos, que as informações, os depoimentos escriptos e o seu testemunho lhe proporcionam. E esse todo concatenado, tal como elle o concebe, não pode conseguir-se, sem sacrificio da realidade. Se o proposito que João de Barros tem em vista é o engrandecimento caloroso da sua patria, elle não poderá deixar de proceder por escolha, guardando os elementos que servem a esse proposito e engeitando os que o contrariam. Assim fez, porque só nos revelou os aspectos favoraveis dos heroes, dos guerreiros e navegadores, que em sua obra perpassam e sendo benevolo para com os nossos amigos do Oriente e severo para com os nossos inimigos. Encarou a historia da nossa conquista no Oriente dum ponto de vista estrictamente português e por isso não apontou o espirito intimo, as razões e intenções dominantes do procedimento dos indios para comnosco; viu essa occupação militar e commercial só da Europa para a Asia e não tambem da Asia para a Europa, pois quando recorreu ás chronicas asiaticas o fez só para bem apurar factos e não para se erguer a um ponto de vista mais comprehensivo. Dahi uma lamentavel falta de espirito de proporção, de justa apreciação dos factos, principalmente na sua grandeza e valor. Esta voluntaria exaggeração foi servida pelas suas preoccupações litterarias: contar em bom estylo e de modo convincente e communicativo. Os discursos vehementes, que na obra abundam, são uma consequencia do seu proposito patriotico, a qual elle contemplava já prestigiosamente exemplificada em Tito Livio. Do historiador romano tomou Barros a elegancia da prosa, a composição equilibrada até ao artificio — pois artificio é a arbitraria divisão em decadas — e o gosto da rhetorica. Em rhetoricos bem fallantes nos apparecem transmudados os seus guerreiros. Um sôpro épico percorre a sua obra, que ás suas qualidades litterarias deveu o exito immediato que teve. Bem se comprehende como della se inspirou tão funda e fecundamente

Camões: ao historiador das *Decadas* e ao poeta dos *Lusiadas* o mesmo proposito patriotico os irmanava. O mobil economico das empresas ultramarinas é repetidamente apontado, mas João de Barros não tem coragem de o apontar como primacial, ou essa verdade repugnava aos seus sentimentos de catholico, porque é sempre a causa da religião que occupa o primeiro lugar; mais duma vez parece que, menos sincero, disfarça o grande relevo que as causas economicas tinham na determinação dos factos, que narra.

É um exemplo desse embréchado hybrido de espiritualidade religiosa e interesse mercantil a passagem seguinte, de cujo typo muitas outras poderiamos recortar: «Vasco da Gama quando ouvia taes palavras, sem leixar ir El-Rey mais avante com ellas, disse, que verdadeiramente elle não punha culpa cuidarem delles muitas cousas, porque grão novidade devia ser a todolos seus vassallos verem naquellas partes nova gente em religião, e costumes; e mais vindos per caminho nunca navegado, com embaixada de hum poderoso Rey, que não pertendia mais interesse que sua amizade, e communicação de commercio, pera dar nova sahida ás especiarias daquelle seu Reyno Calecut; porque homens, armas, cavallos, ouro, prata, seda, e outras cousas á humana vida necessarias no seu Reyno ás havia tão abastadamente, que não tinha necessidade de as ir buscar aos alheios, e mais tão remotos como eram os da India; porêm sabendo elle Çamorij o que El-Rey seu senhor quiz de mil e seiscentas leguas de costa, que elle, e seus antecessores mandaram descobrir, haveria não ser nova cousa enviar mais avante per esta mesma costa té chegar a sua Real Senhoria, cuja fama era muito celebrada na Christandade. E nestas mil e seiscentas leguas que mandou descubrir, achando-se muitos Reys, e Principes do género Gentio, nenhuma cousa quiz delles, sómente doctrinallos em a Fé de Christo Jesus Redemptor do Mundo, Senhor do Ceo, e da Terra, que elle confessava, e adorava por seu Deos, por louvor, e serviço

do qual elle tomava esta empreza de novos descubrimentos da terra. E com este beneficio da salvação das almas, que El-Rey D. Manuel procurava áquelles Reys, e póvos, que novamente descubria, tambem lhes enviava navios carregados de cousas de que elles careciam, assi como cavallos, prata, seda, pannos, e outras mercadorias. Em retorno das quaes os seus Capitães traziam outros, que havia na terra, que era marfim, ouro, malagueta, pimenta, dous generos d'especiaria de tanto proveito, e tão estimada nas partes da Christandade, como a pimenta daquelle seu Reyno de Calecut. Com as quaes commutações, os Reynos que sua amizade acceptavam, de barbaros eram feitos politicos, de fracos poderosos, e ricos de pobres, tudo á custa dos trabalhos, e industria dos Portuguezes. Nas quaes obras El-Rey seu Senhor não buscava mais que a gloria de acabar grandes cousas por serviço de seu Deos, e fama dos Portuguezes» [1]. Se as coisas assim se houvessem passado, se Vasco da Gama houvesse exposto esta philosophia dos descobrimentos maritimos, de euphemismos que são hypocrisias, segundo a qual os portugueses se aventuravam a tantos perigos e soffrimentos só para enriquecerem e felicitarem os povos do Oriente, o soberano de Calicut e a sua côrte ririam a bom rir. A mesma disposição insincera de fechar o espirito á verdade evidente, porque repugnava a um espirito grave e austero a grossaria do factor economico, encontramos no capitulo em que o historiador explica por que trocou o vulgo o nome de Santa Cruz pelo de Brasil.

É tambem por criterio religioso que João de Barros classifica os povos com que os portugueses tratavam no ultramar: christãos, judeus, mouros e gentios. Com os dois ultimos pugnava Portugal, por Deus destinado a os perseguir sem treguas. Desses mouros e gentios nos descreve o

---

(1) V. *Decada I*, Pags. 346-348, ed. de 1778.

historiador a situação geographica, os costumes, modos de governo e administração, como faziam a guerra, se armavam cavalleiros e o cerimonial de suas côrtes. É por João de Barros que o exotismo pittoresco entra na nossa historiographia. Mas o sentimento que lhe abre as portas não é uma curiosidade sympathica, nem o gosto da côr local; é ainda o intuito patriotico: mostrar as desvairadas e poderosas gentes que os portugueses revelaram, trataram e dominaram no Oriente. E para surprehender é a franqueza com que Barros confessa o seu assombro pelas coisas da China, tão inesperadas para um europeu, de educação classica e todo ufano da sua patria, que chegou a sentir esta perplexidade de duvida. Ao contrario do que se espera, depois de ver o perfil que do infante D. Henrique, João de Barros não nos deu retratos das personagens da sua épica historia.

Mas, mesmo com taes caracteres e até por via delles e porque muito bem distribuiu a sua materia e ordenou a narrativa, sem deslocar partes inopportunas, mas sem deixar de a outras partes ir buscar o que era legitimamente necessario para bôa intelligencia, a obra historica de João de Barros é uma das melhores do nosso quinhentismo (1).

Da *Asia*, João de Barros apenas viu publicadas as três primeiras décadas, que alcançam o percurso chronologico que vae da fundação do vice-reinado até ao governo de

---

(1) Todos os historiadores do seculo XVI grandemente utilizaram os primeiros chronistas, chegando a copiá-los textualmente em muitos passos. A João de Barros faz o sr. Th. Braga, em pag. 254 do seu *Curso de Historia de Litteratura Portuguesa*, Lisbôa, 1885, a seguinte accusação: «Plagia no primeiro livro das *Decadas* a Chronica de Azurara, fiado na existencia do unico exemplar manuscripto que possuia...». Ora a pag. 31 da 1.ª Parte da 2.ª *Decada* declara João de Barros, a proposito de Azurara: «Gomezeanes de Zurara, que foi Chronista destes Reynos, de cuja escritura nós tomamos quasi todo o processo do descubrimento de Guiné, (como se adiante verá)...». É legitima a accusação a Barros assacada pelo sr. Th. Braga?

*

D. Henrique de Menezes: 1500-1526. A quarta só posthumamente foi publicada por João Baptista Lavanha ([1]), que a reformou e additou. Mas aquelle vasto monumento historiographico, o mais importante desta primeira epocha do classicismo, apesar de representar apenas um cunhal da ambiciosa fabrica delineada por João de Barros, não deixou de attrahir outros espiritos e teve continuadores. Filippe II nomeou chronista-mór da India a Diogo do Couto ([2]), que

---

([1]) João Baptista Lavanha nasceu em Lisboa antes de 1555. Sob o patrocinio de D. Sebastião estudou em Roma humanidades e sciencias exactas, vindo a ser muito perito em mathematicas. Filippe II de Hespanha nomeou-o cosmographo-mór do reino e Filippe III confiou-lhe a educação scientifica do principe, depois Filippe IV, e nomeou-o chronista-mór do reino. Deixou numerosas obras de cosmographia, pela maior parte inéditas, e como chronista narrou a viagem de Filippe II a Portugal, numa publicação castelhana de 1622 e promoveu a edição da 4.ª década de Barros, a que juntou notas geographicas. Foi tambem elle quem achou na Bibliotheca do Escurial o nobiliario do Conde D. Pedro de Barcellos, que o 2.º Marquez de Castello Rodrigo, filho de Christovam de Moura, fez estampar em Roma, 1640. Morreu em Madrid, em 1625.

([2]) Nasceu Diogo do Couto em Lisboa, no anno de 1542. Foi educado em casa do infante D. Luiz, em companhia do filho deste, D. Antonio, Prior do Crato, e sob a direcção de D. Fr. Bartholomeu dos Martyres, então no Convento de S. Domingos de Bemfica. Em 1559 partiu para a India, onde militou activamente, e em 1570 veio a Portugal, desde Moçambique na companhia de Camões, «aquelle Princepe dos Poetas do seu tempo, meu matalote e amigo Luiz de Camões, tão pobre que comia de amigos...» Regressando de novo á India, projectou escrever uma historia contemporanea daquelle Estado, mas por suggestão de Filippe II, que o nomeou chronista official das coisas da India em 1595 e sempre protegeu o seu emprehendimento litterario, veio a proseguir a *Asia* de Barros. As suas décadas soffreram contratempos grandes, em contraste da alta protecção de Filippe II: a setima perdeu-se na tomada da nau *Sant'Iago* pelos ingleses, e a oitava e a nona foram-lhe roubadas de casa, achando-se doente, pelo que teve de reescrevê-las, mas mais abreviadamente do que antes fizéra; e a sexta, apenas impressa, ardeu quasi totalmente em casa do impressor. Tambem o *Dialogo do Soldado*

escreveu as décadas quarta a duodecima; a quarta, editada em 1607, é uma repetição da materia tratada por Barros na sua quarta, só conhecida depois que Lavanha a publicou, e a duodecima ficou incompleta e deveu a sua divulgação a Manuel Fernandes Villa Real, em Paris, 1645, nome tristemente celebre como victima do Santo Officio [1]. Posteriormente, Antonio Bocarro [2] escreveu a década decima-terceira, em duas partes e só publicada em 1876, por diligencias da Academia Real das Sciencias, que confiou a edição a Lima Felner. Narrando Bocarro os successos do governo do 20.° vice-rei D. Jeronymo de Azevedo, a *Asia* veio a abranger na sua exposição o curriculo de 1500 a 1617, mas não seguido regularmente, porque a década undecima de Couto perdeu-se, a duodecima não se concluiu e da parte escripta desta ao principio da de Bocarro medeiam os doze annos dos governos de Ayres de Saldanha, D. Martins Affonso de Castro, D. Frei Aleixo de Menezes, André Furtado de Mendonça e Ruy Lourenço de Tavora.

Póde comparar-se a *Asia* do quinhentismo com a *Monarchia Lusitana*, do seiscentismo, ambas delineadas por um chefe de escola e continuadas por uma pleiade de historiadores que, a despeito do inevitavel variar dos seus temperamentos litterarios, se deixou irmanar na mesma concepção historica. A *Asia* é obra do enthusiasmo épico pelas

---

Pratico foi subtrahido e teve de ser reescripto. Couto casou-se em Gôa com uma irmã de Frei Adeodato da Trindade. Morreu em Gôa no fim de 1616. Frei Joaquim Forjaz, *Memorias de Litteratura*, 1.° vol., revelou a existencia de alguns mss. de Couto no Convento da Graça.

(1) V. o opusculo de José Ramos Coelho, *Manuel Fernandes Villa Real e o seu processo na Inquisição de Lisbôa*. Lisbôa, 1894.

(2) E' mal conhecida a vida de Antonio Bocarro. Lima Felner, que dirigiu a edição academica da sua obra, não pôde prefaciá-la por ter cegado. Apenas se descobriram então seis documentos respeitantes ás suas obras. Foi nomeado guarda-mór do archivo da India em 1631 Deixou numerosas obras inéditas. Deve ter morrido pouco antes de 1649.

conquistas e navegações orientaes, inspira-a um alto sentimento de orgulho e vitalidade; a *Monarchia* é obra de prophetismo messianico, de que o espirito critico desertou. De Fr. Bernardo de Brito a Fr. Manuel dos Santos ha uma evidente decadencia, após o élo superior que Antonio Brandão representa; tambem de Barros a Bocarro ha declinio, porque este é menos escriptor que Barros e menos historiador que Couto, dos três irrefragavelmente o melhor dotado para tal empresa: viveu no oriente e conheceu os lugares e muitas das pessoas que intervieram nos successos que conta, teve á mão a massa documentar do archivo de Gôa, de que foi chefe, cuidou mais da realidade que do effeito artistico, fito primacial de Barros, e não deixou obumbrar o seu natural espirito critico com a commovida admiração das façanhas heroicas. Testemunha da mudança dos costumes e de moralidade politica, operada no Oriente entre os portugueses pela cubiça, não se temeu de a registar, abonar concretamente e censurar. E para mais de espaço a verberar compôs o pittoresco e elucidativo *Dialogo do Soldado Pratico,* pamphleto de critica politico-social contemporanea. Bocarro alimenta o mesmo escrupuloso amor da verdade, mas é ainda menos escriptor que Diogo do Couto. Este deixou ainda uma *Vida de D. Paulo de Lima Pereira*, heroe de famosas façanhas no Oriente, que morreu em Africa em tragicas condições na viagem de regresso ao reino. Esta obra permaneceu inédita até 1765.

DAMIÃO DE GOES

O historiador Damião de Goes, [1] tão famoso pela sua obra litteraria como pela sua vida variada de episodios, nasceu em Alemquer no anno de 1502, sendo filho dum fidalgo

[1] Ao contrario do atrazo apontado a respeito de Barros, os estudos goesianos estão muito adiantados. Iniciou-os A. P. Lopes de Men-

ao serviço do infante D. Fernando, pae de D. Manuel I, e duma senhora de sangue flamengo, por ser filha e neta de commerciantes daquella nacionalidade que, vindos a Portugal em negocios diplomaticos, aqui se fixaram a exercer a sua profissão. Em 1511 foi admittido no paço do rei venturoso e ahi começou os seus estudos; lá se conservou até á morte de D. Manuel I em 1521, havendo noticia de receber moradia régia desde 1518, como moço da camara do soberano. De D. João III continuou a receber a mesma protecção, e uma das suas demonstrações foi a nomeação, que teve para o cargo de escrivão da nossa feitoria commercial de Flandres [1], especie de succursal e armazens do commercio português em Antuerpia. Para ahi partiu em 1523, na armada de Pedro Affonso de Aguiar, assistindo no caminho a um recontro das esquadras inglesa e francesa no canal de Inglaterra.

No meio de elevada cultura litteraria e artistica, que era então a Flandres, Damião de Goes pôde satisfazer as

---

dança em 1858 e proseguiram-nos com perseverança e methodo seguro os srs. Joaquim de Vasconcellos, Sousa Viterbo e Guilherme Henriques (Carnota). Modernamente, o sr. Antonio Baião referiu-se ainda ao seu processo no Santo Officio, o sr. Edgar Prestage publicou o manuscripto dum censor da *Chronica de D. Manuel*, e os srs. Fortunato de Almeida e Eduardo Moreira, com pontos de vista oppostos, occuparam-se da heterodoxia de Goes, particular já versado em 1880 por Menéndez y Pelayo. Deste modo, os materiaes eram já numerosos para fundamentar a urdidura duma biographia sequente, trabalho meritorio que levou a cabo com pleno exito o sr. Prof. Maximiano de Lemos na *Revista de Historia*, vols. 9.º, 10.º e 11.º, 1920-1922. — A enumeração dos estudos goesianos póde ver-se a pags. 195-200 da nossa *Critica Litteraria como Sciencia*, 3.ª ed.

[1] Damião de Goes trabalhou na feitoria de Flandres primeiramente em alguma situação mais subalterna, porque só foi escrivão, quando Ruy Fernandes ascendeu a feitor. Sobre a feitoria de Flandres veja-se o estudo de A. Braamcamp Freire no *Archivo Historico Português*, vols. 6.º e 7.º, Lisboa, 1908-1909.

exigentes necessidades do seu espirito, tão dado aos estudos humanisticos como ao cultivo das bellas artes, musico como era e collecionador de quadros. Já porque a natureza do cargo se prestava á attribuição de funcções consulares e diplomaticas, já porque entretanto havia Damião de Goes grangeado consideravel prestigio, recebeu varias incumbencias diplomaticas, como ir em 1529 á Polonia, á côrte do rei Segismundo, então residindo em Wilna, á Prussia; em 1530 á Hollanda; em 1531 de novo á Polonia, para negociar o casamento do infante D. Luiz. Pouco depois, ainda em serviço do rei D. João III, foi ás côrtes da Dinamarca e da Suecia. Em missão commercial, foi tambem á Bosnia. Nessas digressões, Damião de Goes não se limitou ao estricto desempenho das incumbencias, que lhe haviam sido commettidas; obrigado pela forma lenta por que então se faziam tão longas viagens, demorava-se nas cidades principaes do trajecto, procurava os homens mais notaveis e com elles convivia.

Era nessa epocha a Allemanha theatro da batalha acerrima da reforma religiosa, e batalhadores de pugna gigantesca eram alguns dos amigos intellectuaes com que Damião de Goes privára: a figura principal desse movimento, Martinho Luthero, e Filippe Melanchton, tambem em grande evidencia, que frequentou em Wiburgo; Munster e Grynius, de Basiléa. Estas relações tanto contribuiram para sua elevação espiritual e gloria como para a sua perdição no futuro.

Em 1533, sendo chamado a Lisboa, recebe de D. João III a offerta do rendoso cargo de thesoureiro da Casa da India, mas pretextando a promessa duma romaria a Sant'Iago de Compostella, dahi escreve ao rei, a pedir que o dispense de acceitar essa mercê e lhe permitta regressar ao estrangeiro. Habituára-se á vida de largo convivio intellectual do estrangeiro, á vida militante da intelligencia e não desejava trocá-la pela immobilidade dum funccionario

absorvido pelo seu cargo num meio, que estava longe de se comparar, em cultura de espirito, ás cidades que percorrera e em que se relacionára. Regressando á Europa septentrional, visita Erasmo, que o hospeda na sua casa de Friburgo, em 1534; vae a Antuerpia cuidar dos negocios á sua guarda e depois, propondo-se conhecer outro aspecto da vida culta do estrangeiro, a outra linha da batalha religiosa, visita a Italia. Em Padua, cuja universidade frequentou, viveu alguns annos em cordeal convivio com o cardeal Jacob Saddoleto. Em 1538 já se achava de volta á Flandres, onde casou com uma senhora nobre flamenga, Joanna van Hargen.

Recomeçando as suas digressões, Damião de Goes volta á Italia, demorando-se em Roma, visita as côrtes de Inglaterra, (1) França, Hungria e Bohemia, e determina-se por fim a fixar a sua residencia em Brabante, cidade de Lovaina, séde duma celebre universidade. Ahi viveu algum tempo, dando-se ao estudo das humanidades, ao cultivo das artes e ao convivio dos bons espiritos, quando em 1542 a cidade foi cercada por um exercito de Francisco I, de França. Apesar de estrangeiro e residindo havia pouco tempo na cidade, recebeu a honra sem par de ser um dos escolhidos para organizar e dirigir a defeza militar da cidade. Os outros escolhidos eram nobres, naturaes do paiz; era portanto elle o unico estrangeiro. Este facto necessitava uma explicação mais pormenorizada, mas a ignorancia das circumstancias que rodearam este episodio, torna tal explicação impossivel. Levantado o cêrco precipitadamente, Damião de Goes, que se achava fóra da cidade em negociações com os sitiantes, é aprisionado e conduzido a França, onde sendo julgado boa presa é internado como prisioneiro de guerra á espera de resgate, que só conseguiu mediante

---

(1) São muito vagas as noticias da sua estada em Inglaterra. V. Dr. Maximiano de Lemos, *Revista de Historia*, vol. 9.º, pag. 214.

elevada quantia. Estes serviços foram reconhecidos por Carlos V, sob cujo sceptro jazia então a Flandres, e por elles recebeu deste soberano um brazão de armas.

Chamado á côrte por D. João III, chega a Evora em 1545 e recebe a nomeação de guarda-mór do archivo da Torre do Tombo, em 1548, em substituição interina de Fernão de Pina, filho do chronista Ruy de Pina. Terminava deste modo a quadra internacional da sua vida, durante a qual se não limitára ao exercicio do seu cargo commercial, das suas missões diplomaticas, á convivencia brilhante e ao estudo assiduo, antes procurára litterariamente ser o mesmo distincto embaixador que era no mundo dos negocios, pois em pequenas obras em latim, a lingua internacional de então, promovia a divulgação dos descobrimentos dos portugueses, das suas façanhas militares em Africa e na India, e dava noticias dos novos dominios devassados pelos conquistadores portugueses, sempre defendendo e engrandecendo o bom nome português. Foi este nobre proposito que dictou a publicação da pequena obra descriptiva *Hispania,* calorosamente louvada por Pedro Nannio, professor da Universidade de Lovaina e seu amigo, como tambem inspirou a obrinha *Hispaniæ adversus Munsterum defensio,* em que repudiava as severas apreciações que do caracter e da policia dos costumes peninsulares fizera Sebastião Munster na sua *Cosmographia.* Ainda sobre o mesmo assumpto travou correspondencia com Jacob Fuggerum. A pedido do cardeal Bembo, o auctor dos *Asolani*, escreveu uma narração da tomada de Diu, *Diensis Nobilissimæ Carmaniæ sev Cambaiæ urbis oppugnatio.* Vulgarizava as bellezas de Lisboa na eloquente e erudita *Urbis Olisiponis Descriptio*, que dedicou ao cardeal D. Henrique, então ainda infante. Com Paulo Jovio discute questões varias sobre os feitos e sobre o imperio português. Ao papa Paulo III dedicou o seu opusculo acêrca do reino do Preste João, *Fides*, *Religio*, *Moresque Aethiopum*, nova provincia da christandade com quem os portugueses haviam

conseguido estreitar relações. O theor dessas mesmas relações entre o negus e os reis de Portugal é tambem descripto por Damião de Goes, que transcreve algumas cartas entre esses soberanos trocadas. Ao mesmo pontifice dirigia uma carta sobre os povos nordicos, *Deploratio Lappianæ gentis*, inspirada em vivos sentimentos de philanthropia e num grande interesse de zelar pela unidade da fé christã. Dedicado ao infante D. Luiz, fazia correr outro opusculo acêrca do segundo cêrco de Diu, *De Bello Cambaico Secundo Commentarii Tres*. Esta obra de habil diplomacia patriotica e intellectual, combinada á convivencia selecta que manteve em todos os principaes centros da Europa, faz de Damião de Goes uma figura brilhante do nosso seculo XVI e por esse aspecto não menos meritorio que pelo de historiador. A predilecção da aventura e da viagem por dilatados mundos, em que os portugueses tanto se compraziam que para a exprimir crearam uma litteratura bem caracteristicamente original, como em seu proprio lugar diligenciaremos evidenciar — a esse gosto da aventura deu Damião de Goes uma forma sua. O sentimento era o mesmo, mas as formas em que o vasaram Fernão Mendes Pinto ou Damião de Goes é que foram diversas. Damião de Goes preferiu divagar pelos mundos novos do pensamento, contemplar os novos horizontes rasgados á vida europêa pelo humanismo, pela reforma, pelo absolutismo monarchico, pelas descobertas scientificas, pelas viagens e conquistas dos portugueses; por isso viajou pela Europa, seguindo esse pendôr de deambulação e de maravilhoso intellectual, buscando não o exotismo longinquo dos mundos revelados pelos seus compatriotas, mas o exotismo e a novidade á velha intelligencia europêa revelados por todos os obreiros do grande movimento da renascença e do humanismo.

Para que assim tão facil e promptamente se deslocasse e percorresse paizes tão diversos, em tempo de difficilimas communicações, e para tão rapidamente se adaptar a meios diffe-

rentes e se insinuar, creando por toda a parte amizades e dedicações, era necessario não ser um sedentario, antes ser um homem de acção, de prompta deliberação. E que o era demonstra-o a sua defeza da cidade de Lovaina. A versatilidade do seu espirito, dado ás humanidades, á admiração das artes, ao cultivo da musica, á pratica dos negocios commerciaes e politicos e aos assumptos militares, evidencia tambem nelle aquella admiravel multiplicidade de aptidões, que caracteriza a mentalidade dos homens superiores da renascença.

Encarregado de escrever a *Chronica de D. Manuel I*, desse encargo se desempenhou desde 1566.

As suas relações com os homens mais notaveis dos paizes do norte, partidarios da reforma religiosa, tornaram-no suspeito de heterodoxia, pelo que o provincial dos jesuitas, Simão Rodrigues, o denunciou em 1545 á Inquisição de Evora, denuncia que não teve seguimento; a que o mesmo delator apresentou em 1550 ficou tambem sem resultado.

Na capital vivia uma vida de conforto, de elegancia espiritual, reunindo quadros, fazendo musica e recebendo em casa os melhores espiritos do tempo, como João de Barros que apadrinhou um seu filho. Em sua casa recebeu os emissarios estrangeiros, que em 1565 vieram buscar a princeza D. Maria, que se ia casar á Belgica. No mesmo anno recebeu do rei D. Sebastião as honras de fidalgo cavalleiro da sua casa; no anno seguinte recebeu a mercê duma tença, o fôro das terras de Magalhães e a successão para seu filho, Antonio de Goes, do cargo de guarda-mór da Torre do Tombo. Em 1567 D. Sebastião concedeu-lhe brasão d'armas igual ao que o escriptor recebêra do imperador Carlos V. A successão do cargo do Archivo em seu filho não se cumpriu, porque, havendo sido processado em 1571 pela Inquisição, foi substituido no desempenho daquelle cargo por Antonio de Castilho. Preso durante vinte meses, foi condemnado ao confisco dos bens e a penitencia rigorosa

em carcere perpetuo (1) no mosteiro da Batalha, onde ainda cumpriu parte da sua pena. Attenuado o rigor della, Damião de Goes obteve permissão para recolher á sua casa de Alemquer, onde pouco tempo viveu, pois numa manhã de janeiro de 1574 appareceu morto sobre a lareira, a que se aquecia (2). Assim se reconheciam em Portugal os altos meritos e relevantes serviços de Damião de Goes, que a Inquisição condescendeu ser muito conhecido no mundo, pelo que não publicou a sua sentença condemnatoria.

Desde Fernão Lopes, nomeado guarda-mór da Torre do Tombo por 1418 e chronista-mór do reino em 1434, que os dois cargos andavam adscriptos para maior viabilidade do proposito de D. Duarte: a redacção das chronicas de todos os reis de Portugal de fórma a constituir-se uma historia sequente do reino. De Fernão Lopes a Damião de Goes haviam dirigido o archivo nacional os seguintes guarda-móres:

Gomes Eannes de Azurara ou Zurara — 1454-1475;
Affonso Eannes de Obidos — 1474 (?)-1482;
Fernão Lourenço — 1483-1484;
Vasco Fernandes de Lucena — 1486 (?)-1496;
Ruy de Pina — 1497-1523;
Fernão de Pina — 1523-1548;

Foi a este, preso e afastado do cargo por motivo ainda desconhecido, que Damião de Goes succedeu com caracter de interinidade, em 1548; mas o seu exercicio prolongou-se até 1571, anno em que, por causa do seu processo inquisitorial, foi substituido por Antonio de Castilho.

Até ao momento, em que Fernão Lopes annuiu ás instancias do seu amigo, o infante-cardeal D. Henrique, haviam

---

(1) Segundo o Regimento do Santo Officio, a pena chamada de *carcere perpetuo* durava apenas três annos.

(2) Segundo os srs. Profs. Maximiano de Lemos e Thiago de Almeida, Damião de Goes teria morrido de arterio-esclerose. V. *Revista de Historia*, vol. 11.°, pags. 63-68.

desempenhado o cargo de chronista-mór do reino os seguintes escriptores:

Fernão Lopes — 1434-1459;
Gomes Eannes de Azurara — 1459-1484;
Vasco Fernandes de Lucena — 1484-1497;
Ruy de Pina — 1497-1525;
Fernão de Pina — 1525-;
D. Antonio Pinheiro — 1550 1593.

A remuneração destes cargos era vantajosa e accrescida por mercês extraordinarias dos soberanos e, para Ruy de Pina, segundo refere Damião de Goes, por presentes de suborno do seu criterio julgador. Este declarado e pertinaz patrocinio da historiographia havia produzido seus fructos, mas não todos aquelles que os reis desejavam, porque as circumstancias ou a falta de zelo dos chronistas algumas vezes os tornavam litterariamente menos fecundos. Todavia, no tempo de Damião de Goes, Portugal já possuia em partes publicadas e em circulação, e em partes inéditas toda uma sequente chronica patria. Essa sequencia obtem-se grupando-se as suas varias partes por ordem logica e desprezando a ordem da redacção:

Chronica	de D. Affonso Henriques	— Composta	por Duarte Galvão;
»	de D. Sancho I	— »	por Ruy de Pina;
»	de D. Affonso II	— »	por Ruy de Pina;
»	de D. Sancho II	— »	por Ruy de Pina;
»	de D. Affonso III	— »	por Ruy de Pina;
»	de D. Diniz	— »	por Ruy de Pina;
»	de D. Affonso IV	— »	por Ruy de Pina;
»	de D. Pedro I	— »	por Fernão Lopes;
»	de D. Fernando I	— »	por Fernão Lopes;
»	de D. João I, 1.ª e 2.ª partes	— Compostas	por Fernão Lopes;
»	de D. João I, 3.ª parte	— Composta	por Gomes Eannes de Azurara;
»	de D. Duarte	— Composta	por Ruy de Pina;
»	de D. Affonso V	— »	por Ruy de Pina;
»	de D. João II	— »	por Garcia de Rezende e Ruy de Pina.

Fóra deste corpo geral, havia chronicas particulares de figuras preeminentes e dos primeiros successos coloniaes, a saber:

Chronica do Condestavel — obra anonyma, que começa a ser com verosimilhança attribuida a Fernão Lopes;
» do Infante Santo — composta por Fr. João Alvares;
Historia das Conquistas dos portugueses pela Africa — composta por Affonso Cerveira. Obra perdida, mas aproveitada por Azurara.
Chronica do descobrimento e conquista da Guiné — composta por Gomes Eannes de Azurara;
» de D. Pedro de Menezes — composta por Gomes Eannes de Azurara;
» de D. Duarte de Menezes — composta por Gomes Eannes de Azurara;
Vida do infante D. Duarte, filho de D. Manuel I — composta por André de Rezende.

Seguia-se logicamente a narrativa do reinado de D. Manuel I, morto em 1521, cujas grandezas, mais que os feitos dos seus antecessores, lisonjeavam o orgulho nacional. Della estiveram encarregados, por dever do cargo ou por pessoal sollicitação, Ruy de Pina, que a redigiu até á tomada de Azamor em 1513; seu filho Fernão de Pina, Antonio Pinheiro e João de Barros. Só Damião de Goes, que havia dez annos geria o archivo de S. Jorge [1], se desobrigou da incumbencia.

A *Chronica do Serenissimo Senhor Rei D. Emanuel* appareceu em 1566 e 1567. Nessa obra diligenciou Damião de Goes tomar uma attitude critica, isto é, não acceitar as ingenuas explicações, que João de Barros defendia, nem nos

---

[1] São bem conhecidos os trabalhos de Damião de Goes na Torre do Tombo, pelos documentos publicados pelo sr. Guilherme Henriques e pelo Dr. Sousa Viterbo. Este deu-nos tambem uma apreciação na 2.ª serie dos *Estudos sobre Damião de Goes*, Coimbra, 1900, cap. XI.

apresentar os factos através de amplificações patrioticas. Mais imparcial para com as figuras que apresenta e cuja actividade nos desenha, chega a esboçar um proposito de apreciação, mais claro sobretudo quando se occupa das violencias exercidas sobre os judeus e da politica de D. João II. Trata na sua obra menos de materia da metropole que dos successos ultramarinos, pelo que se podem comparar com os de João de Barros os seus processos ao versar os mesmos assumptos, na sua penna tornados mais communs e correntios. A primeira parte trata dos acontecimentos de Portugal e restante Europa dos fins do seculo XV e principios do seculo XVI, dando logo demorada preferencia ás occorrencias coloniaes, da Asia e Africa, que occupam a segunda, terceira e quarta partes, em que são figuras centraes Vasco da Gama, Alvares Cabral, Duarte Pacheco, Affonso de Albuquerque, D. Francisco de Almeida, Tristão da Cunha, Lopes de Sequeira, Fernão Peres de Andrade e Pero de Annaya. Aos acontecimentos do reino só regressa para fallar da beneficencia da rainha D. Leonor, viuva de D. João II, das obras religiosas de D. Manuel I e das ordenações e outras leis.

O exotismo tem tambem lugar na sua *Chronica*, onde se descrevem costumes dos povos tratados pelos portuguezes no ultramar, especialmente dos abexins, parte em que aproveitou a sua anterior publicação sobre a Ethiopia. Tambem assim procedeu a respeito dos cêrcos de Diu, sobre os quaes escrevêra opusculos latinos.

Parece que Damião de Goes diligenciou não fallar muito de materia metropolitana, da vida interna do paiz, deliberação que tanto póde ser devida ao plano adoptado como ser uma consequencia dos desgostos que o chronista soffreu com a publicação da 1.ª parte da sua obra, cuja melindrosa materia suscitou resentimentos e determinou mesmo a intervenção do rei. Em nome de D. Sebastião se lhe emendou essa 1.ª parte, que teve no mesmo anno uma segunda edição.

Só três seculos depois se tirou a limpo este facto pelo apparecimento dum exemplar das folhas substituidas. A censura alterou principalmente o texto que se referia á conspiração da nobreza contra D. João II, nobreza que se encontrava então no reino, rehabilitada e exercendo influencia, e passagens de caracter ethnographico que fôram julgadas menos convenientes á orthodoxia religiosa ou talvez á moral, bem como apreciações tidas como severas da administração de D. Affonso V e D. Manuel I, das relações do rei de Castella, Fernando o *Catholico*, com D. Manuel I e as referencias á infanta D. Joanna, a Excellente Senhora. Na 3.ª parte fôram totalmente substituidos dois capitulos.

Um dos mais vehementes censores de Damião de Goes foi o 2.º Conde de Tentugal, D. Francisco de Mello, cujas reprehensões foram quasi sempre dominadas por preconceitos injustos. O seu manuscripto, que se guarda no Museu Britannico, foi ha poucos annos publicado por Mr. Edgar Prestage (1).

Este facto, as queixas de Azurara, de João de Barros e de D. Jeronymo Osorio, o famoso bispo de Silves, a reluctancia que varios historiadores tiveram em cumprir o mandato de escrever a chronica do rei venturoso, mostram que era bem espinhoso o officio de chronista-mór do reino, quando tinha de versar materia contemporanea. As circunstancias da epocha em que escrevia e as reacções, que suscitou, fazem honra a Damião de Goes, que, se é menos escriptor que João de Barros, é mais historiador. Como era uso em seu tempo, Goes utilizou amplamente trabalho alheio, nomeadamente de Ruy de Pina e Bernardo Rodrigues (2).

---

(1) V. *Archivo Historico Português*, vol. 9.º, 1914.

(2) Só em 1915-1920 foi publicada a chronica inédita de Bernardo Rodrigues, *Annaes de Arzilla*, edição da Academia das Sciencias de Lisboa, dirigida pelo sr. David Lopes. É a pag. XXXI a XXXV que o erudito editor evidencia o aproveitamento que dessa obra fez Damião de Goes.

Damião de Goes tambem nos deixou uma *Chronica do Principe D. João*, publicada em 1567, em que narra a vida de D. João II desde o nascimento á ascensão ao throno. Ruy de Pina e Garcia de Rezende já haviam reconstituido a biographia do Principe Perfeito. Mas Goes quiz corrigir as versões correntes desse periodo, como declara: «... minha tẽçam, que he reduzir ha Chronica d'elRei dom Afonso quinto do nome, desno nascimento do Principe dom Joam seu filho, atte que elle falleceo, a milhor modo, & ordem da em que anda divulgada, ho que nas mais Chronicas destes Reynos seria tambem necessario fazersse, se ho tempo a isso de sim desse lugar, porque nellas faltam muitas cousas, que por negligencia ou receo do trabalho, hos Chronistas passados deixaram descrever e assentar nos lugares em que ho fio da historia da manifesto signal do descuido que nelles houve.» A novidade principal desta pequena chronica é o lugar que dá á exposição das explorações oceanicas do infante D. Henrique, de que então com desenvolvimento só fallára Luiz Cadamosto, participe de algumas dellas. Goes deplora que os chronistas antecedentes não houvessem dado a essa materia a attenção devida, e essas considerações, bem como outras que expende na *Chronica de D. Manuel I*, fazem delle o pae da critica historica, que, como se vê, acompanhou o apparecimento da critica litteraria, só iniciada por Antonio Ferreira.

Para preencher a lacuna, que havia no ponto de partida da historia nacional, ordenada por chronicas, D. Manuel I encarregou Duarte Galvão [1] de redigir a chronica de

---

[1] Duarte Galvão nasceu em Evora, em data desconhecida, filho de Ruy Galvão, cavalleiro e secretario de D. Affonso V. Foi tambem secretario e conselheiro de D. Affonso V, D. João II e D. Manuel I. Desempenhou muitas missões diplomaticas em Roma, Flandres e Ethiopia. Foi durante esta embaixada que Duarte Galvão morreu em 1517. — Sousa Viterbo reuniu em duas memorias, *Duarte Galvão e sua familia*,

D. Affonso Henriques. Desobrigou-se o seu servidor da incumbencia promptamente, mas a sua obra, acceitavel litterariamente, era tão insegura historicamente, que não se promoveu a sua publicação, porque como acêrvo arbitrario de lendas, tradições infundadas, levianas interpretações contrastava singularmente os progressos innegaveis do espirito critico nesse tempo. Só em 1726 foi impressa, mas antes dessa data circulou grandemente por copias manuscriptas. É um legitimo preparador de Fr. Bernardo de Brito, uma sobrevivencia do medievalismo historiographico, anterior á reforma de Fernão Lopes. Tambem nenhum progresso traz a refundição das chronicas manuscriptas de Ruy de Pina, feita por Duarte Nunes de Leão (?-1608), em obediencia a Filippe II, de que se publicou em 1600 a primeira parte, e em 1643, posthumamente, a segunda.

BRAZ DE ALBUQUERQUE

O filho de Affonso de Albuquerque, (1) por piedade filial e para dar uma base de factos á alta opinião que ácêrca de seu pae reinava, organizou a sua obra *Commentarios*, publi-

---

1905 e 1913, numerosos documentos, dos quaes respeitam ao chronista principalmente a escriptura de dote de sua mulher D. Catharina de Sousa, de 1486; uma carta de D. Affonso V regulando a forma de pagamento de 250 ducados, apanagio do habito de Sant'Iago; outra carta de D. Manuel I concedendo-lhe 25.000 reaes brancos; e uma carta sua ao secretario de Estado Antonio Carneiro.

(1) Braz de Albuquerque, filho natural de Affonso de Albuquerque, nasceu em 1500, na Alhandra. Sendo recommendado a D. Manuel I por seu pae, em carta escripta pouco antes de morrer, tomou por ordem do rei o nome de Affonso, foi educado no convento de Santo Eloy e ligou-se por affinidade á casa de Linhares. Recebeu tenças régias importantes, foi védor da fazenda e presidente do senado de Lisbôa. Morreu em 1580. O dr. Antonio Baião publicou numerosos documentos respeitantes a Braz

cada em 1557, que elle mesmo declara haver colligido dos proprios originaes que Albuquerque, em meio da agitação da sua vida no Oriente, escrevia a D. Manuel I [1]. Nessa obra conta, com simplicidade narrativa, mas sempre com signaes de intensa veneração, a vida do heroico guerreiro, desde a sua primeira ida á India em 1503 com seu primo Francisco de Albuquerque, até á sua morte em frente de Gôa, dictando a celebre carta ao rei, na qual lhe recommendava o filho unico, auctor dos *Commentarios*. A obra não tem pretensões litterarias, tem-nas de probidade e estas foram satisfeitas quanto permittiam os sentimentos de piedade filial e a concepção historica da epocha. «Para que fallar em capitães, havendo Affonso de Albuquerque na India?» — isto dissera D. Sebastião uma vez, quando os cortesãos lhe apontavam guerreiros de genio, como conta Braz de Albuquerque. É dentro deste conceito, dos sentimentos de filho extremoso e da concepção da historia como meio de formar altos caracteres, que Braz se dispõe a dar uma demonstração de factos. Só do aspecto guerreiro se occupa e, como é obvio, occulta quaesquer episodios que revelem facetas menos nobres da individualidade de seu pae, por as não acreditar e por não servirem ao seu proposito. A suspeita de parcialidade repudia-a Braz de Albuquerque só com a seguinte consideração: «E não devem de ter menos crédito, e auctoridade diante de Vossa Alteza estes Commentarios polos eu colligir, sendo seu Filho, do que Cesar tem, pelo Mundo, escrevendo de si

---

de Albuquerque na obra *Alguns descendentes de Albuquerque e o seu filho á luz de documentos inéditos*, Lisboa, 1915. São cartas de padrão, confirmações de tenças, mandados de pagamento, um aviso para as Côrtes de 1578, que reuniram em Almeirim, e um pedido de 6.000 cruzados, feito em 1524 por D. João III.

[1] A Academia Real das Sciencias prestou o alto serviço de publicar a collecção dessas *Cartas de Affonso de Albuquerque*, 6 vols., 1884-1915. Dirigiram a publicação Bulhão Pato e o sr. Henrique Lopes de Mendonça.

ha tantos annos, pois neste estylo rudo conto a verdade do que se passou.» Esta fraca razão mostra como Braz de Albuquerque ignorava a existencia das inclinações involuntarias, tendencias dominantes que se installam na consciencia e dominam toda a sua vida, creando mesmo uma logica sua. A probidade historica póde ser um acto da vontade, mas não póde esta conseguir a imparcialidade, que só nasce do desinteresse.

Muito de accordo com o processo do seu tempo, só no fim dos quatro livros da obra, no breve capitulo derradeiro, nos proporciona alguns informes acêrca da vida de Albuquerque antes da partida para a India, antes de entrar na historia, poderemos dizer, e nos aponta alguns dados moraes da sua personalidade. Falhos de dotes psychologicos, os nossos quinhentistas sabiam miudamente pulverizar em factos toda a grande actividade dum homem superior, mas eram de todo incapazes de restituir num todo integro a moral da personalidade, nunca chegando por isso a bem surprehender a causa intima e profunda dessa superioridade, cujas affirmações em factos nos contavam por narrativas incansaveis.

FERNÃO LOPES DE CASTANHEDA

Vinte annos gastou Castanheda [1], bem como toda a sua fazenda, em colleccionar os materiaes para a sua *Historia do Descobrimento e Conquista da India pelos portugueses* — di-lo elle e repete-o o alvará de privilegio para a impressão

---

[1] Nasceu Fernão Lopes de Castanheda em Santarem, provavelmente em 1500. Muito novo entrou para a Ordem de S. Domingos, de que pouco depois sahiu. Em 1528 partiu para a India; regressando ao reino em precarias circunstancias, acceitou um modesto lugar de bedel na Faculdade das Artes, da Universidade de Coimbra, onde falleceu em 1559.

da obra, — e que os trabalhos de ordenação desses materiaes lhe apressaram a morte — dizem-no seus filhos. Assim seria, porque Castanheda accumulou com extrema avareza todos os factos que rigorosamente pôde apurar, para abonar os quaes colleccionou papeis, ouviu testemunhas, inquiriu protagonistas e visitou os lugares, pratica que entre nós inaugurára Gomes Eannes de Zurara. A sua obra é por isso uma compilação quanto possivel exhaustiva de factos, fastidiosamente enumerados numa grande despretensão litteraria.

Este escrupulo de informação faz da sua obra uma especie de revisão das affirmações da historiographia quinhentista. Pelo lado theorico, para a historia das idéas sobre historia, a obra de Castanheda contém no seu prefacio a exposição e defeza dum modo de comprehender a capacidade educativa da historia, que é Castanheda o primeiro a affirmar. Segundo elle, a lição da historia era a mais efficaz maneira de preparar os principes para o governo de seus estados; a elles era mais necessaria que aos particulares, a elles devia por isso ser destinada. Esta concepção de Castanheda, a que só faltou o amplo desenvolvimento, para o qual a sua intelligencia não tinha a necessaria malleabilidade, contém em si a opinião que sobre a utilidade da historia formulou mais tarde Bossuet e tambem a que tem defendido o sr. Seignobos, partidario da educação politica por meio da historia. Escreve Castanheda: «Em grande obrigação sam os homês aos historiadores, muito alto & muito poderoso Rey nosso Senhor, principalmente os princepes peraquem parece q. ẽ especial se fez a historia, cousa tão proueitosa pera a vida humana q. ensina o q. façamos & do q. avemos de fugir, o q. conuẽ muito mais aos princepes q. aos outros homẽs porq qualqr homẽ privado q. faça hũ erro não he nada pois não dana mais que a si mesmo, & hũ princepe se ho faz dana a todos os q. tẽ debaixo de sua gouernãça, porq dela ser boa ou má depẽde ho bem & mal

de todos os da sua Repubrica. Pelo q. he muito necessario ser ho princepe mais virtuoso, mais sabedor & mais prudente que todos, & peraque aprenda estas cousas não tẽ melhor preceitor q. a historia, porque? Que doutrina, q. discrição, q. prudẽcia ha pera boa gouernança de Repubrica assi na paz como na guerra que a historia não insine com experiẽcia de exempros, que sam muito mais do que hũ homẽ pode ver em sua vida por mais comprida q. seja, & por isso todos esses princepes famosos assi Barbaros como Gregos & Latinos forão tão dados a ler historias.» [1]

Dos livros, que Castanheda annunciou, só appareceram oito; a obra completa comprehenderia a narrativa dos processos da dominação portuguesa em territorios da India, desde o descobrimento do seu caminho por Vasco da Gama até ao segundo cêrco de Diu, em 1546.

GASPAR CORRÊA

A vasta obra de Gaspar Corrêa [2], *Lendas da India,* permaneceu inédita cêrca de três seculos, havendo corrido riscos não pequenos. Foi D. Miguel da Gama, neto de Vasco da Gama, que, sabendo que nas *Lendas* grande lugar occupavam as façanhas do navegador seu avô, adquiriu no espolio do historiador o manuscripto, e foi a Academia Real das Sciencias, que em 1858-1866 conseguiu publicá-lo. As *Lendas* alcançam a historia militar da India até ao

---

[1] V. Castanheda, Prologo, 1.º vol., ed. de 1833.

[2] É muito mal conhecida a vida de Gaspar Corrêa. Apenas se sabe que partiu muito novo para a India, em 1512, onde militou, que foi secretario de Affonso de Albuquerque, que por 1529 veio ao reino, que por seus serviços recebeu de D. João III a mercê de ser cavalleiro da casa real, que exerceu varios cargos obscuros no Oriente e que morreu em Gôa, no anno de 1561.

governo de Jorge Cabral, que terminou em 1550. Não tem Gaspar Corrêa o menor prurido artistico; só expõe em linguagem despretensiosa, em mais dum passo diffusa, as *Lendas* que os portugueses na India crearam, isto é, os feitos que a lendas se assemelhavam. Suppôs que a circunstancia de ter podido visitar os lugares, ter ouvido muitos cooperadores e haver presenceado grande parte da materia que historiava, lhe bastaria para crear obra nova, que completasse ou substituisse a de João de Barros, como manifestamente dá a entender. Faltavam-lhe, porém, a educação litteraria de João de Barros, os seus dons de escriptor e de historiador; o titulo de *Lendas* já denuncia uma concepção dada ao maravilhoso, depois no texto da obra exemplificada pela invenção ou acceitação crédula da existencia dum filho de Duarte Pacheco Pereira, chamado Lisuarte Pacheco, mais épicamente esforçado que seu pae, pois as suas façanhas attingiam o sobrenatural.

Muitos outros historiadores se occuparam da vida portuguesa do seculo XVI, principalmente Antonio Galvão (1), André de Rezende (1498-1573) (2), Gaspar Fructuoso (1522-1591), auctor das *Saudades da Terra*, a historia do descobri-

---

(1) Antonio Galvão, filho do chronista Duarte Galvão, nasceu talvez em 1490, mas não na India, como se suppoz. Foi governador das Ilhas Molucas, cargo que exerceu com supremo heroismo e desinteresse, e promoveu a expensas proprias a divulgação da fé christã e a construcção de templos, pelo que grangeou o nome de *Apostolo das Molucas*. Passando ao reino, aqui viveu longos annos em abandono e extrema miseria. Morreu em 1557. Escreveu o *Tratado dos diversos e desvairados caminhos por onde nos tempos passados a pimenta e a especiaria veio da India*... Lisboa, 1563.

(2) Sobre o eminente humanista escreveram copiosamente Diogo Mendes de Vasconcellos e Francisco Leitão Ferreira. O trabalho deste foi publicado com importantes notas de A. Braamcamp Freire no *Archivo Historico Português*, vols. 7.º, 8.º e 9.º, Lisboa, 1909-1914.

mento das ilhas do Atlantico, Lopo de Sousa Coutinho (1515?-1577), Frei Marcos de Lisboa (1511-1591), etc.

Porêm êstes auctores, muito uteis para os estudos de erudição para confronto das informações que sobre a mesma materia proporcionam e assim mutuamente se rectificarem, não offerecem interesse para a historia das idéas sobre theoria e funcção da historia e para a historia da arte litteraria. Todos se comprehendem na concepção da historia já por nós apontada como professada por alguns historiadores e todos são mais do que escassamente artistas; era á curiosidade e ao patriotismo de seus leitores que elles se dirigiam; longe delles o intuito de visarem a produzir emoção esthetica, então só reservada ás obras de pura imaginação. Entre si differem apenas pelo grau maiór ou menór de credulidade, pela cautella das suas informações, por pormenores da narrativa e por maiór ou menór destreza no uso da lingua. Exposição systematica da sua concepção historica, com desenvolvimento, nenhum escriptor quinhentista a fez. De resto a intelligencia portuguesa sempre se tem mostrado pouco propensa a estudos theóricos, e se não fossem pequenos trabalhos de gente moça, já do seculo XIX, ainda hoje estaria por abrir a nossa bibliographia dessa materia (1).

É opportuno momento de perguntar se a historiographia, que nós muito summariamente caracterizámos, reproduz com fidelidade o typo humanistico da historiographia do seu tempo ou se delle se affasta e em quê.

A historiographia do seculo XVI, tal como a idéa do regresso á antiguidade classica e o humanismo a fizeram, é uma creação inteiramente italiana, como tambem italianos fôram os primeiros historiadores humanistas dos outros paizes, por exemplo Paulo Emilio, que á França deu o seu

---

(1) V. o appendice bibliographico sobre theoria da historia no nosso trabalho, *O Espirito Historico*, 3.ª ed.

modelo, *De rebus gestis francorum*, Polidoro Virgilio, que semelhantemente procedeu para com a Inglaterra, e Lucio Marineo para a Hespanha. (¹)

O typo humanistico da historiographia tinha algumas predominantes feições. O abandono do quadro generico introductorio, que nas obras medievaes chegava a remontar á creação do mundo, permittia uma consideravel concentração da materia; a rejeição do milagre e da intervenção divina dava um mais amplo lugar á causalidade humana; a fabula passava para os romances de cavallaria; a anecdota e o pittoresco muito se reduziam como prejudiciaes á intenção, que tinham os auctores, de restituirem á historia uma grave dignidade.

Ao mesmo tempo que se deixava cahir em descrédito extremo a historiographia medieval, por se reconhecerem os seus defeitos, por ignorancia e tendenciosa inclinação de seus auctores, illogicamente se passava a dar aos historiadores classicos uma fé excessiva. E quanto á composição, a forma chronistica foi substituida por outra, de mais arte, posto que mais pessoal e por isso mais arbitraria: as datas e os factos miudos na idade média superabundantes foram reduzidos e os successos, agora ligados entre si, argamassados pela exposição do auctor em construcção compacta, puderam formar um todo, uma resurreição e uma interpretação da epocha. Simplesmente a intelligencia humana, recem-sahida das faixas medievas, ainda não inventára os meios mais aperfeiçoados para servirem esse intuito de organizar um todo, de reconstituir e interpretar uma epocha.

A côr local e seus meios, os retratos, as descripções, a flexibilidade do espirito critico só appareceriam trazidas

---

(¹) Vejam-se as paginas magistraes do sr. B. Croce sobre a historiographia do renascimento no seu estudo, *Intorno alla Storia della Storiographia,* Bari, 1913.

pelo progresso da propria historia, dum genero a principio convizinho da historia, o romance, e do espirito philosophico.

Ao barbaro latim medieval succedeu o apurado latim dos humanistas, que na imitação de Cicero e Tito Livio se desvelavam; o nacionalismo estricto dos chronistas cede seu lugar a uma sympathia mais larga, a um interesse curioso pelo que occorre fóra das fronteiras, pelas outras parcellas da humanidade europêa e christã.

A historiographia portuguesa do seculo XVI permaneceu muito chronistica, abriu é certo as portas ao interesse e curiosidade dos europeus a povos até então ignorados, mas com tal originalidade ganhou mais valia ethnographica que historica e pelo largo lugar dado á materia ultramarina muito se distanciou da vida politica e intellectual da Europa.

Emquanto os historiadores italianos á historia estrangeira davam a sua attenção, nós permaneciamos muito obstinadamente nacionalistas e deixavamos aos nossos humanistas a tarefa das relações com o pensamento europeu.

A inspiração épica, que domina a nossa historiographia, o nacionalismo fervente, a unilateralidade de critério de avaliação, de que é um exemplo a doutrina do *Soldado Pratico*, eram germens dissolventes que ella em si abrigava, promptos a avultarem e a imperarem, reduzindo consideravelmente os lugares occupados por outros elementos menos gratos, a imparcialidade e o espirito critico. Bastaria que causas energicas, externas, compellissem para esse trilho da desproporção do seu conteúdo a historiographia creada pelo fugaz imperialismo de Portugal. Assim succedeu; essas causas foram a rapida decadencia da moralidade administrativa e do espirito heroico no Oriente, e a perda da independencia nacional. A historiographia foi então a voz desanimada dos louvadores dos velhos tempos, só na lembrança vivos, a voz evocadora dos patriotas; intensificou-se o seu

patriotismo, o seu tom épico, reduziu-se o seu criticismo e tornou-se na historiographia mystica e até um pouco sebastianista do seculo XVII. A jorros sobre ella se precipitou o maravilhoso religioso e heroico, o milagre e o esforço sobrenatural e então, rica de estylo, variada de expressão, impregnada de sentimentos vivos, tornou-se verdadeiramente arte.

CAPITULO VII

CAMÕES

A VIDA

Longa e accesa tem sido a disputa sobre a naturalidade e data do nascimento de Luiz Vaz de Camões, sendo hoje geralmente acceito que a nossa primeira figura litteraria do quinhentismo tenha nascido em Lisbôa, no anno de 1524, filho de Simão Vaz de Camões e de sua mulher Anna de Sá e Macedo (1). Os Camões são nomeados já desde o terceiro quartel do seculo XIV e provêem de uns fidalgos gallegos que do seu paiz emigraram para Portugal, onde gozaram de estima e favores reaes. Mais do que muito escassas são as noticias acêrca da sua primeira infancia, que segundo inferencias muito contingentes de algumas suas poesias, teria decorrido em Coimbra. Possivel será que Camões tenha frequentado desde 1537 os estudos de algum Collegio das Artes, como necessaria preparação para passar á Universidade. Nesse anno, D. João III, reformando o ensino, concentrára nesses collegios os estudos de humanidades, só deixando que fóra delles se exercesse o ensino das primeiras letras.

---

(1) É de Coimbra a outra naturalidade, que com mais sólidos fundamentos se lhe attribue. V. *Vida e Obras de Luiz de Camões, I Parte*, Wilhelm Storck, trad. port. da sr.ª D. Carolina Michaëlis, Lisboa, 1898, ed. da Academia Real das Sciencias, em pag. 105-117.

Tambem nesse anno foi transferida de Lisboa para Coimbra a Universidade, que para sempre alli permaneceu. Julga-se ordinariamente que em Coimbra estanceou Camões até ao anno de 1542, em que suspensos os seus estudos se transportaria a Lisbôa.

Para attenuar um pouco o desconhecimento, em que estamos, de quanto se refere a esse primeiro periodo da vida do poeta, talvez o seu unico momento de sossegado estudo e calma meditação, não deixaria de ser opportuno recordar o plano de trabalhos escolares que o poeta haveria seguido e assim conjecturar algumas das influencias que sobre o seu espirito se hajam exercido. Porêm, apesar da historia da nossa primeira universidade ter sido objecto de demorados estudos, não se pode fazer essa conjectura [1], para formular a qual tambem seria necessario saber primeiro a faculdade que o poeta teria cursado.

Em Lisbôa Camões frequentou a côrte, onde teria desde logo revelado o seu génio poetico e onde a convivencia feminina teria estimulado o seu temperamento amoroso. Dessa frequencia do paço parece ter nascido um dos seus grandes amores, o que lhe inspirou a dama por elle occulta sob o anagramma de Nathercia, a qual parece haver occupado grande lugar no seu coração, nas suas recordações e dado repetidamente fecunda inspiração poetica. A identificação deste anagramma tem dado motivo á formulação de hypoteses muito subtilmente imaginosas. Parece todavia que os argumentos mais resistentes se alliam á tradição, segundo a qual teria Nathercia sido D. Catharina de Athayde, filha de D. Antonio de Lima, nascida talvez em 1531 e morta em 1556.

---

(1) O sr. Theophilo Braga, nos quatro grossos volumes da sua *Historia da Universidade de Coimbra*, tratou vastamente da materia, mas sem plano logico, incluindo muita materia desinteressante e inopportuna, esquecendo a principal. Essa obra não corresponde ao titulo, porque é apenas um cahotico amontoado de apontamentos.

O accesso á côrte julga-se haver sido preparado pela influencia dos Condes de Linhares, que Camões privou. Da côrte sahiu, em 1546, para o Ribatejo, affastado pelo desagrado no animo do rei, que se costuma attribuir ás allusões que o *Auto de El-Rei Seleuco* fazia ao amor de D. João III por sua madrasta — segundo se interpretaria na epocha — ou simplesmente por serem conhecidos os seus amores, que o rei, movido pela familia de Nathercia, quereria contrariar.

Em 1547 Camões parte para Ceuta, a militar na guarnição dessa praça forte. O que esse passo na sua vida significaria facilmente se interpreta, a deliberação por determinado caminho, a carreira militar, após um periodo de descuidada perplexidade ou de frustrada espectativa na côrte. Em Ceuta militou valentemente e perdeu num combate um dos olhos.

No fim de 1549 já estava em Lisbôa e logo no anno seguinte projectou partir para a India, pois o seu nome figura entre os alistados na guarnição da armada daquelle anno, na nau *S. Pedro dos Burgaleses*. Envolvendo-se em rixa com Gonçalo Borges, moço do paço, foi preso em 1552, obtendo perdão em 1553, anno em que parte para a India na nau *S. Bento*.

Na India toma parte, obscura parte que não mereceu registo de contemporaneos, em algumas expedições, nomeadamente ao Golpho Persico e ao estreito de Méca. Em 1555 estava de volta a Gôa e contribuia com o seu auto de *Philodemo* e a *Satira do torneio* para as festas da investidura do vice-rei. Na cidade de Gôa se deixou prender de amores da escrava Barbara, que lhe inspirou as famosas *Endechas*. É tambem durante essa estada na capital do vice-reino que Camões escreve e faz circular a satyra dos *Disparates da India*. Regressando á actividade militar, toma parte em outra expedição ao sul e oriente, em 1556. Dois annos depois esteve em Macau, como provedor-mór dos defunctos e ausentes do pequeno estabelecimento concedido pelo imperio chinês para ponto de appoio das esquadras portuguesas, que perseguiam

os piratas. Incriminado de prevaricação, é preso e compellido a abandonar o cargo para vir justificar-se á India. Regressando a Gôa soffre um naufragio, em 1559, na foz do rio Mekong, estanceia em Malaca e chega á capital da India portuguesa. Não se sabe o seguimento do processo; apenas se sabe que foi liberto pelo Conde de Redondo. Foi por essa occasião que o poeta offereceu aos seus amigos o gracioso banquete das trovas, em que os convivas acharam versos em vez de iguarias. Em Gôa conheceu Garcia da Orta, a cujos *Simplices e Drogas* antepôs um seu soneto, especie de apresentação do sabio, num tempo em que ainda não eram bem discriminados o meio scientifico e o meio litterario.

Em 1567 partiu para o reino, demorando-se de passagem em Moçambique, e em 1570 já se achava de regresso em Lisbôa, trazido pela nau *Santa Clara*. Devia trazer consigo, já completo ou em via disso, o seu poema, pois dois annos depois, apparecia a 1.ª edição dos *Lusiadas*. Difficeis teriam sido decerto os ultimos annos da sua existencia penosa, que em 1580 terminava, quando tambem terminava a autonomia politica da sua patria, cujos altos feitos calorosamente glorificára. Como recompensa, só conseguiu em 1572 uma pequena tença regia, em 1582 renovada a favor de sua mãe, que lhe sobreviveu.

*

*   *

Não ha elementos em quantidade sufficiente nem de solidez indiscutivel que permittam a reconstituição da personalidade de Camões. A fazer-se, esse esboço de synthese moral seria só um trabalho de imaginação artistica, phantasia de romancista. Noutro dominio, onde ordinariamente o quinhão de contingencia é menor, na biographia, do qual alguns factos seguros se conhecem, em phantasia artistica,

em imaginosos romances déram os esforços devotados de tudo apurar, dos principaes biographos. Tanto a biographia architectada por Storck, como a do sr. Th. Braga, nada mais são do que um tecido de hypotheses engenhosas, ligadas pelas fracas escoras dos poucos factos incontroversos.

Para levar a cabo o alto emprehendimento litterario da sua epopêa, para idealizar a sua vida interior com a profunda e intima emoção das suas lyricas, Camões teria de viver uma intensa vida individual, subjectiva, que em sentimentos, idéas e juizos pessoaes magicamente transmudava os baldões e as dôres acarretadas pela onda amarga e revolta da vida. Mas qual fosse o cunho proprio, o caracter essencial dessa personalidade, que em sua desprotegida humildade exerceu a maior e mais perduradora soberania, que ainda dominou em Portugal, quaes os processos moraes por que essa personalidade pôde concentrar com a avida intensidade dum fóco e reflectir com a poderosa fidelidade dum crystallino espelho, quanto havia de intenso e de original no coração e no espirito dos portugueses do seculo XVI, para sempre, como tocado do annel de Giges, se fechou esse segredo. Quanto se tentasse seria propôr vãs hypotheses, fazer inopportuna arte litteraria — e ha sempre qualquer coisa de irreverente mau gosto, quasi sacrilego, em tomar a personalidade de quem fez litteratura de genio para pretexto de má litteratura.

O LYRICO

Aquella materia poetica, que, extrahida do ideal amoroso e litterario de Petrarcha, vimos vir sendo elaborada desde Sá de Miranda, em successivos ensaios como á busca da perfeita expressão nunca attingida, encontrou no temperamento poetico de Camões cabal realização, e dentro da forma para que nascera: o soneto. Todo o cyclo de themas

poeticos, que andava no ar, o tomou Camões, revolvendo-os de todos os modos para lhes extrahir quanto podiam offerecer á sua genial imaginação. Era essa materia o ideal da transcendente abnegação amorosa, já confessado nos sentimentos complexos e contradictórios que essa mystica adoração em si abrigava, já explicados pela belleza divina do rosto que recebia essa adoração; por um lado a subtil psychologia da paixão amorosa, por outro o retrato da belleza sua inspiradora. Dentro destes dois pólos, amplo,—porque não infinito?—era o espaço aberto á imaginação individual. Penetrar incansavelmente até aos mais absconditos escaninhos da alma; procurar a expressão ao mesmo tempo intelligivel e bella desses novos mundos de sentimento e variar no processo de produzir o conjuncto de summa formosura, que se queria delinear; juntar o cunho pessoal das emoções da vida, metamorphoseando em juizos, sentimentos e idéas o que para outros era facto ordinario, vulgar da existencia quotidiana, tal era o horizonte illimitado que á phantasia poetica dum Camões se offerecia. Ninguem como elle soube devassar esse horizonte, percorrendo-o palmo a palmo. Como conseguiu o poeta passar da categoria de imitador do soneto petrarcheano á categoria de creador do soneto camoneano? Em primeiro lugar dominando completamente a execução externa do soneto, já quanto á estructura da phrase que se lhe torna plastica para se moldar obediente ao seu proposito, já quanto á metrificação que pratica com extrema correcção e fluencia, á parte os fataes pequenos deslises; deste modo conseguiu Camões as condições do primeiro grau de belleza, a que resulta da harmonia e da elevação, da concisão bem equilibrada, da clareza da linguagem, isto é, a belleza da forma, como idoneo instrumento da expressão. Em segundo lugar manejando de modo novo e pessoalissimo a materia que se lhe offerecia. Dotado dum excepcional poder de intuspecção e tambem trazendo em si permanentemente um mundo revolto de sentimentos e idéas, Camões soube

discriminar a emmaranhada rêde do seu mundo interior, decompô-la, e a cada parte, a cada peça, a cada fio dar expressão litteraria, soube traduzir em linguagem poetica todo aquelle vasto mundo de phenomenos psychicos, que então laboriosamente os philosophos ainda se acuravam em analysar e designar na sua incipiente terminologia. Mas como era poeta e não philosopho, como era só arte litteraria e não psychologia geral que elle queria fazer, dá-nos desse encapellado mar da sua alma só os movimentos seus proprios, as variantes pessoaes, muito suas, da alma que na generalidade humana os pensadores analysavam. Para se confinar no limitado involucro de quatorze versos, Camões condensa a sua materia tanto e tanto que torna o seu soneto conceituoso, quasi sempre subordinado a uma final conclusão subtil, elegante no pensamento, que indica que para ella foi feito o soneto, que della é preparação quanto a antecede. Á clareza, precisão e harmonia da forma correspondia a existencia dum fundo de idéa tambem claro, preciso e elegante, dessa delicada elegancia de pensamento de que foi Camões um dos inauguradores no mundo. Em terceiro lugar, á comprehensão do amor, corrente no mundo litterario da epocha, — um delicioso soffrimento, um procurar de vontade a dôr e della se lamentar e comprazer — deu Camões traducção poetica por meio dos paradoxos, que repetidas vezes ensaiou. Esse processo poetico tão simples e tão bello, e ao mesmo tempo apparentemente tão facil de occorrer, não o tinham descoberto os quinhentistas: ao paradoxal amor pinta-o Camões por paradoxos. Em quarto lugar, a esse thema, já tão repetido, do retrato da mulher supremamente bella, traz Camões alentos novos, com variar as tintas do quadro, que são umas vezes as côres da natureza, são outras os effeitos em sua alma nascidos da contemplação e são ainda outras as divinas expressões que irradiam as feições bellas que contempla. Estes retratos, absolutamente ideaes porque de elementos absolutamente ideaes se compõem,

representam sem duvida o acumen da inspiração lyrica da alma de Camões, que nesses momentos como que se librou num transcendente mundo de idealidades, onde nem a côr tinha cabida. E exprimir tal requinte de abstracção, tornando-o não só intelligivel, segundo a terminologia philosophica, mas bello, duma emoção intensa e profunda, sem deixar de pairar nessa luminosa região, mas dando-nos azas para ascendermos até ella — é ter genio. Por isso os retratos, engastados nos sonetos camoneanos, já não são esboços, diligencias, estudos para um sonho de arte, são todos elles ideaes perfeitos, formam uma galeria de obras-primas, como mais tarde as *Virgens* de Murillo, em cada uma das quaes o poeta sempre varia o seu processo. É por Camões e por Anthero de Quental que a lingua portuguesa é inseparavel da evolução do soneto, forma poetica cosmopolita, na qual a nossa lingua introduziu duas phases geniaes.

Postos de lado, alguns de intuito laudatório ou commemorativos de publicos acontecimentos, que repugnam á essencia intima do soneto e outros religiosos que não são os mais adequados á indole artistica do poeta, os sonetos de Camões organizam-se numa verdadeira encyclopedia poetica do amor, formando um poema com unidade, com sua proposição, sua acção intensa, o drama duma alma que intensamente amou e soffreu, e deliciosamente encontrou na poetização do seu soffrimento a sua propria felicidade, com suas conclusões e seus propositos de edificação moral.

Eis os caracteres predominantes do mundo poetico contido nos sonetos.

Não será sem vantagem fazer uma pequena exemplificação de quanto affirmámos. Os sonetos a seguir transcriptos mostrarão Camões a manejar o paradoxo, como magico remo que o conduz com segurança no mar da paixão, batido de ventos contrarios, o furacão irreprimivel do illogico, da contradicção, do irracional, do imprevisto:

Tanto de meu estado me acho incerto,
Que em vivo ardor tremendo estou de frio;
Sem causa juntamente chóro e rio;
O mundo todo abarco, e nada aperto.

He tudo quanto sinto hum desconcerto:
Da alma hum fogo me sahe, da vista hum rio;
Agora espero, agora desconfio;
Agora desvarío, agora acérto.

Estando em terra, chego ao Céo voando;
Num, hora acho mil annos, e he de geito
Que em mil annos não posso achar hum'hora.

Se me pergunta alguem, porque assi ando,
Respondo que não sei: porêm suspeito
Que só porque vos vi, minha Senhora.

Carece este soneto de intensidade e condensação no conceito final, que em outros melhor se demonstra, naquelles em que o poeta define o por que «de matar-se vive», quando se entrega á felicidade de amar a «cara sua inimiga» e do tempo em que foi livre se arrepende:

Amor he um fogo que arde sem se ver;
He ferida que doe e não se sente;
He um contentamento descontente;
He dor que desatina sem doer;

He hum não querer mais que bem querer;
He solitario andar por entre a gente;
He hum não contentar-se de contente;
He cuidar que se ganha em se perder;

He hum estar-se preso por vontade;
He servir a quem vence o vencedor;
He hum ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar póde o seu favor
Nos mortaes corações conformidade,
Sendo a si tão contrario o mesmo Amor?

Que doudo pensamento he o que sigo?
Após que vão cuidado vou correndo?
Sem ventura de mi! que não me entendo;
Nem oque calo sei, nem o que digo.

Pelejo com quem trata paz comigo;
De quem guerra me faz, não me defendo.
De falsas esperanças que pretendo?
Quem do meu proprio mal me faz amigo?

Porque, se nasci livre, me captivo?
E pois o quero ser, porque o não quero?
Como me engano mais com desenganos?

Se já desesperei, que mais espero?
E se ainda espero mais, porque não vivo?
E se vivo, que accuso mortaes danos?

Vejamos como Camões elaborou o thema mal delineado por Sá de Miranda no seu melhor soneto, o do contraste entre o mudar cyclico da natureza, que envelheceu para rejuvenescer, e o mudar da vida humana:

Mudão-se os tempos, mudão-se as vontades,
Muda-se o ser, muda-se a confiança:
Todo o mundo he composto de mudança,
Tomando sempre novas qualidades.

Continuamente vemos novidades,
Differentes em tudo da esperança:
Do mal ficão as mágoas na lembrança.
E do bem (se algum houve) as saudades.

O tempo cobre o chão de verde manto,
Que já coberto foi de neve fria,
E em mi converte em chôro o doce canto.

E afora este mudar-se cada dia
Outra mudança faz de mór espanto,
Que não se muda já como sohia.

A concepção platonica do amor vasou-a Camões no seguinte soneto, que ainda conserva vestigios da linguagem philosophica:

Transforma-se o amador na cousa amada,
Por virtude do muito imaginar:
Não tenho logo mais que desejar,
Pois em mim tenho a parte desejada.

Se nella está minha alma transformada,
Que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si sómente póde descansar
Pois com elle tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semidéa,
Que como o accidente em seu sojeito,
Assi com a alma minha se conforma:

Está no pensamento como idéa;
E o vivo e puro amor de que sou feito,
Como a materia simples busca a forma.

Esta identificação do sujeito e do objecto e a vivificação duma doutrina abstracta em formoso pensamento poetico revelam a multiplicidade de dons da imaginação de Camões, que em pleno seculo XVI, á vontade e com pleno exito, nos dava exemplos da forma do soneto, que no fim do seculo XIX immortalizaria Anthero de Quental.

Percorramos agora alguns retratos da sua galeria e apontemos em cada um a materia prima empregada para desenhar e perspectivar a causa primaria de todos os seus anceios, o germen que fecundou a sua alma com farta messe de sonhos, aspirações, sentimentos e idéas, aquella causa incoercivel:

Que dias ha que na alma me têe posto
Hum não sei quê, que nasce não sei onde;
Vem não sei como; e doe não sei porque.

Primeiramente a belleza concreta e pictorica dum rosto desenhado com as côres e encantos da natureza primaveril e florida:

Está-se a Primavera trasladando
Em vossa vista deleitosa e honesta
Nas bellas faces, e na boca e testa,
Cecens, rosas e cravos debuxando.

De sorte, vosso gesto matizando,
Natura quanto póde manifesta,
Que o monte, o campo, o rio e a floresta,
Se estão de vós, Senhora, namorando.

Se agora não quereis que quem vos ama
Possa colher o fructo destas flores,
Perderão toda a graça os vossos olhos.

Porque pouco aproveita, linda Dama,
Que semeasse o Amor em vós amores,
Se vossa condição produz abrolhos.

No seguinte soneto só com gestos e expressões abstractas reconstitue a ideal formosura da sua musa:

Hum mover de olhos, brando e piedoso,
Sem ver de quê; hum riso brando e honesto,
Quasi forçado; hum dóce e humilde gesto,
De qualquer alegria duvidoso:

Hum despejo quieto e vergonhoso;
Hum repouso gravissimo e modesto;
Huma pura bondade, manifesto
Indicio da alma, limpo e gracioso;

Hum encolhido ousar; huma brandura;
Hum medo sem ter culpa; hum ar sereno;
Hum longo e obediente soffrimento;

Esta foi a celeste formosura
Da minha Circe, e o magico veneno
Que póde transformar meu pensamento.

O soneto seguinte, que todos sabem de cór, é o mais flagrante exemplo do poder de intensa expressão de Camões para traduzir a aspiração vehemente duma saudade apaixonada. Ha neste soneto, só prejudicado pela sua extrema vulgarização, a reverencia piedosa duma oração, que como que molda, contem e limita o arroubo desesperado duma grande dôr sem consolação, prestes a irromper. Um mar encapellado se adivinha sob aquella apparencia de contenção:

> Alma minha gentil, que te partiste
> Tão cedo desta vida descontente,
> Repousa lá no Céo eternamente,
> E viva eu cá na terra sempre triste.
>
> Se lá no assento Ethereo, onde subiste,
> Memoria desta vida se consente,
> Não te esqueças de aquelle amor ardente,
> Que já nos olhos meus tão puro viste.
>
> E se vires que póde merecer-te
> Algũa cousa a dôr que me ficou
> Da mágoa, sem remedio de perder-te;
>
> Roga a Deos, que teus annos encurtou,
> Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
> Quão cedo de meus olhos te levou.

E' no muito pouco pedir deste soneto, apenas a recordação do antigo amor, se ella no ceu se consente, que sob uma ironica amargura se contem a maior intensidade de sentimento, em contraste com o estado de extrema dôr nas outras partes do soneto revelado.

Nas eclogas, Camões, encontrando já estabelecida uma interpretação, praticou-a apenas accrescentando esse pouco, que é muito, da sua inspiração poetica. Os quinhentistas fizeram da ecloga um genero lyrico e uma peça auto-biographica; só lyrico é o bucolismo de Camões, que tambem

algumas eclogas piscatórias compôs. Amores ardentes, apartamentos dolorosos, inconstancias voluveis, indifferenças desdenhosas e lamentações de saudade pelos que para sempre partiram, formam o fundo das eclogas camoneanas. Sómente, a riqueza de imaginação do poeta e o seu sentimento da natureza como que renovam esses themas, dando-lhes expressões mais vivas e mais fieis, mais sensibilidade; a sua forma é transparente, promptamente deixa ver seu fundo, sem as subtilezas rebuscadas e difficeis argucias, que era uso attribuirem-se aos pastores, desde que a *Diana* os intellectualizára, tornando-os quasi sophistas. De todas a mais bella é a quinta, em que falla um só pastor, o qual confessa o seu amor ardente e firme até além da morte, apesar da fria indifferença da amada. A riqueza das imagens e a sequencia de provas desse amor, que tudo alegrava ou entristecia, exemplo magnifico desse outro divino Amor, pelo qual na natureza «se move tudo», mostram bem o poder do éstro camoneano, ao versar um thema, que para outro poeta se tornaria monotono, por ter de ir buscar fóra da sua imaginação e do seu coração, ás recordações litterarias, ás allusões mythologicas, aos conceitos vulgares e inexpressivos a materia para essa longa peça.

No bucolismo, Camões foi acima de tudo poeta lyrico. E os dois oppostos escolhos do genero pastoral, — intellectualizar os pastores rudes, de grosseiras inclinações e acanhadas opiniões ou, para evitar esse inconveniente, descahir nessa mesma grossaria e acanhamento vulgar [1] — não os praticou Camões, nem os adivinhou como navegante perito e feliz que passasse entre Scylla e Carybdes sem o suspeitar, pois lyrismo subjectivo quiz fazer e não pequenos quadros de genero.

---

[1] O problema da adopção do estylo rustico no genero pastoral foi discutido na litteratura portuguesa, no seculo XVIII, por Antonio Diniz. V. *Historia da Critica Litteraria em Portugal*, 2.ª ed., pag. 96-97.

O mesmo mundo de sentimentos, que Camões engastou nos sonetos, deu a materia poetica para as canções, elegias, sextinas e odes; mas ahi, sem a severa limitação da estreita moldura do soneto, os sentimentos do poeta correm livremente:

Soltando toda a redea a meu cuidado.

Só do conteúdo riquissimo da sua alma extrahe o poeta os motivos poeticos, sempre variados, porque a sua sensibilidade experimenta sempre de modo novo as mais velhas emoções e porque a sua imaginação se não cansa de encontrar na natureza as mais delicadas metaphoras e de achar no proprio mundo do sentimento as expressões mais subtis para traduzirem os requintes da sua alma e os extremos apaixonados de quem fez do Amor um culto e da belleza feminina uma divindade, para quem constantemente idealizar e sentir era um indispensavel alimento espiritual e que erigiu a torrente de sentimentos do seu coração numa especie de philosophia, que com esses materiaes sentimentaes, todos tecidos de pessoaes emoções, explica a vida e o mundo. Para traduzir esta concepção artistica é necessario crear uma linguagem propria, que á harmonia junte a profundeza, a intensidade e que não recue ante os paralogismos que se lhe possam deparar, antes obediente se adapte á logica, á symetria e ás ultimas consequencias dessa idealissima architectura. Ao fim o que se achará não é uma construcção que se deva aferir pelos valores correntes do mundo, nem pelas leis geraes da logica, mas que se ha-de sómente acatar como reconstituição duma alma eminentemente esthetica. É nesse todo que se organizam as lyricas de Camões. Não como os sombrios cavalleiros do ideal, que fazem do seu sonho a unica realidade da sua vida e que em comicas decepções sentem o conflicto da sua phantasia com a positiva existencia, mas conciliando plenamente o espirito

de realidade com a elaboração intima dessa soffrida realidade, o poeta deu-nos no seu lyrismo as ideaes verdades de quem com uma especie de segunda vista vê as mais longinquas perspectivas da vida e que, onde outros se detinham, seguia ávante na aza do sonho. Como um escholastico de olhos fechados, só pensando, construe o seu systema, só ao espirito pedindo materiaes, avançando destemido de deducção em deducção, assim o poeta vae descendo nas espiraes profundas que ao intimo da sua alma conduzem. Lyricos, subjectivos, curiosos de si mesmos, haviam sido os outros poetas quinhentistas e todos elles se apetrecharam das formas poeticas novas, das correntes idéas estheticas, do alvião da analyse e da sonda da intuspecção, mineiros promptos a penetrarem nas entranhas fugidias da alma humana. Mas na sua alma só havia superficie, quando muito um immediato sub-sólo. Só Camões em si tinha profundidades occultas, desvãos esconsos, meandros confusos e a esse labyrinto desceu elle confiadamente e pôde auscultar-se, sentir as palpitações do seu coração e largamente e em todos os sentidos percorrer esse novo mundo de liberdade e plenitude. Este descobrimento da propria alma pelo caminho da dôr é na nossa litteratura um momento de genio supremo, porque é a vez primeira que se exemplifica a these de que para ter genio litterario é preciso ter uma personalidade propria, que é daquelle a primeira creação.

A dôr de amar, se limitadamente porque a mais não póde, se com transporte porque só soffrimento colhe, occorre a cada passo nas suas lyricas como thema sempre viçoso, porque toda a sua belleza não a podia colher. E vê-se que esse estado de permanente tensão da sua alma era para Camões o mais difficil de exprimir, porque constantemente a elle regressa e quando o exprime, ora avança ás ultimas consequencias, ora pára a restringir e aclarar:

Formosa e gentil Dama, quando vejo
A testa d'ouro e neve, o lindo aspeito,
A bocca graciosa, o riso honesto,
O collo de crystal, o branco peito,
De meu não quero mais que meu desejo,
Nem mais de vós, que ver tão lindo gesto.
Alli me manifesto
Por vosso a Deos e ao mundo; alli m'inflamo
Nas lagrimas que chóro;
E de mi que vos amo,
Em vêr que soube amar-vos me namóro;
E fico por mi só perdido de arte,
Qu'hei ciumes de mi por vossa parte.
Se por ventura vivo descontente
Por fraqueza d'esprito, padecendo
A doce pena qu'entender não sei,
Fujo de mi, e acolho-me correndo
Á vossa vista; e fico tão contente,
Que zombo dos tormentos que passei.
De quem me queixarei,
Se vós me dais a vida deste geito
Nos males que padeço,
Senão de meu sogeito,
Que não cabe com bem de tanto preço?
Mas inda isto de mi cuidar não posso,
D'estar muito soberbo com ser vosso.

Sempre as categorias logicas do seu mundo amoroso umas nas outras se penetram, se sobrepõem para logo se repudiarem e em seguida se juxtapôrem num incansavel e dolorido esforço de, com phrases de sentido feito, aquelles caixilhos immutaveis, aquelles conceitos crystallizados que introduziram no mundo dos sentimentos e das idéas a mesma descontinuidade espacial, que separa os objectos materiaes—de com a linguagem commum dizer o que de mais individual em si havia.

E assi de mi fugindo traz mim ando

no desatino e no desconcerto que lhe vêm de em si trazer um revolto oceano de ideal, de cujas profundezas se erguem em grita aspirações e tendencias, de que o poeta não póde ser fiel porta-voz:

> S'este meu pensamento,
> Como he doce e suave,
> D'alma pudésse sair gritando fóra;

E dando ouvidos ás vozes que dentro em si clamam, o poeta vivamente sente o seu illogismo e a sua descommunidade, e por isso pede que não julguem os effeitos que descreve pelo vulgar entendimento humano:

> Canção, se quem te lêr
> Não crêr dos olhos lindos o que dizes,
> Por o que a si s'esconde;
> Os sentidos humanos (lhe responde)
> Não pódem dos divinos ser juizes,
> Senão hum pensamento
> Que a falta suppra a fé do entendimento.

Quando o poeta pinta e descreve a natureza, mistura tambem ás tintas a coloração dos seus sentimentos, attribuindo assim aos quadros uma expressão subjectiva, um tom de melancholia calma, mas profunda.

Ás suas obras menóres em redondilhas reservou o poeta a elegancia conceituosa, galante e ligeira, o commentario ameno, gentil ou ironico do giro quotidiano em convivio. Apartam-se estas peças em terem a sua belleza na sua mesma facilidade, no prompto relevo com que offerecem todo o seu conteúdo, ao passo que as lyricas graves, como as canções e os sonetos, pertencem a este genero de arte que na repetição não perdem, porque como uma musica rica em seu complexo de harmonias na successão das audições lentamente se vae deixando possuir, assim aos poucos vae descobrindo o seu occulto mundo de emoções.

Como a alma, que taes sentimentos experimentou, era original e complicada, assim a sua expressão poetica o era; por isso, só uma frequencia assidua nos descobre esse vasto mundo.

Não que a forma não seja duma simplicidade surprehendente, mais duma vez quasi vulgar, mas porque ella veste conceitos tão requintados e traduz attitudes da alma tão pessoaes e tão novas, que necessario se torna, para passar além desse vestido singelo e gozar a intrinseca belleza, ter em receptividade esthetica um pouco daquella ultra-sensivel elegancia espiritual que Camões teve sob a forma de productiva actividade. Não se repetiu Camões, antes muito lhe ficou por dizer, como elle declara no fecho daquella muito formosa canção auto-biographica:

> Não mais, Canção, não mais; qu'irei fallando,
> Sem o sentir, mil annos; e se acaso
> Te culparem de larga e de pesada;
> Não póde ser (lhe dize) limitada
> A água do mar em tão pequeno vaso.

O COMEDIOGRAPHO

O breve theatro camoneano. que só de três peças se compõe, não traz novidades á evolução do genero, mas offerece á critica algum interesse pela sua mixta composição. Nessas três peças se combinam três influencias não só muito diversas, mas até contradictorias: a do auto vicentino, a da comedia classica e a do romance de cavallarias.

Pretendendo seriar as três peças chronologicamente, aproveitar-nos-hemos das informações historicas acêrca das circunstancias, que rodearam a sua representaeão e apuraremos que os *Amphytriões* fôram escriptos para um divertimento escolar, ainda no tempo de Coimbra; que *El-Rei Seleuco* o foi por 1545; e que o *Philodemo* foi representado na India, em

1555, nas festas ao governador Francisco Barreto. Dizemos que este ultimo foi nessa data representado e não escripto, por uma razão externa e uma interna. A razão de ordem externa é a grande differença que faz o texto conservado por João Lopes Leitão no seu *Cancioneiro* do publicado posthumamente; a razão de ordem interna é que os caracteres litterarios dessa comedia fazem-nos crêr que, por defeituosa em extremo, será da mocidade do poeta, porventura o seu primeiro ensaio dramatico, e não obra da plena maturidade do seu engenho. Certamente o texto publicado em 1587 era a reproducção da primitiva redacção, que entrára em circulação. Seguiremos a ordem, a que somos chegados pelas nossas inferencias.

O *Philodemo* [illegible] no nome é theatro, na essencia é uma serie de quadros episodicos juxtapostos chronologicamente e lado a lado para nos fazerem assistir a uma narrativa. O poeta conta-nos um romance complicado de aventuras, as quaes decorrem por muitos lugares e preenchem muito tempo, lugares que levam alguns dias a percorrer e tempo que abrange mais de um mês. Um irmão de D. Lusidardo, uma das personagens, aggravado de el-rei, emigra para a Dinamarca, cujo rei o cumúla de honrarias, a que elle retribue raptando-lhe uma filha. Fogem numa galé, que já proximo das costas de Hespanha o mar destrue. Só a pobre princesa, adeantadamente gravida, consegue salvar-se, segura a uma prancha. Dá á costa, põe-se a caminho, mas dando á luz, junto duma fonte, a dois gemeos, morre exhausta. Esses recem-nascidos, creados por um caridoso pastôr, são Philodemo e Florimena. O primeiro, não se resignando á vida humilde do pastoreio e tornando-se galã e bem prendado, é recebido em casa de D. Lusidardo, de quem é sobrinho sem o saber e toma-se de amores pela filha do seu amo, Dionysa, de quem vem a ser primo; Florimena, de formosura peregrina, accommoda-se á vida pastoril e tranquillamente vive com seu pae adoptivo. A alta ascendencia e a procedencia

das duas creanças soube-as o pastor pela pratica das artes magicas, em que era douto. Um dia, Venadoro, irmão de Dionysa, vae á caça e no impeto da carreira perde-se do seu monteiro. Logo os seus o procuram por toda a parte, só o vindo a encontrar, mais de um mês depois do seu desapparecimento, quando se iam celebrar as suas bôdas com a pastora Florimena, de quem se enamorára ao vê-la junto duma fonte. Esclarecido sobre a proveniencia de Florimena e Philodemo e sobre o parentesco que com elles tem, Lusidardo consente com alegria em os tomar por nora e genro.

Se analysarmos a forma por que Camões desenvolveu esta narrativa, facilmente discriminaremos os seus elementos constitutivos, os endossaremos ás suas legitimas paternidades e concluiremos ser esta peça o que noutro lugar (1) chamámos uma obra tecida com os lugares communs de escola. O maravilhoso romanesco das creanças perdidas, recolhidas por um pastor e creadas em casa de parentes na ignorancia do seu parentesco; a parte pastoril do entrecho; o desapparecimento dum caçador que se abandonou ao impeto da carreira; a eliminação duma personagem superflua, a parturiente dos futuros protagonistas, por meio da morte, são elementos suggeridos pelos romances de aventuras, em gosto na epocha; a gaiatice do creado Vilardo e o seu alegre descontentamento, que da propria situação precaria se ri, bem como a adopção do metro curto, de sete syllabas, são de Gil Vicente, que muito tratou esse veio do comico; o papel de Solina é confessadamente semelhante ao de Celestina em *Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas; e a methodica divisão em cinco actos com suas scenas e a ousada adopção da prosa, á mistura, é evidente influencia da comedia classica.

Assim pois, Camões organizou a sua peça com os elementos heterogeneos, que andavam no ar, como recorda-

(1) V. *Historia da Litteratura Romantica*, Lisbôa, 1913.

ção das leituras mais em moda. Esta confusão de generos, romance e theatro, em suas estructuras plenamente adversos, dá causa a essa dispersão da acção no tempo e no espaço — que já vimos ser um grave defeito no theatro vicentino e que tem sido sempre um dos maiores obices ao progresso do theatro.

Os *Amphytriões* têm por assumpto o thema da comedia de igual nome de Plauto: o disfarce do trefego Jupiter em Amphytrião para vencer a mulher deste, a virtuosa matrona Alcmena, que se consumia em saudades de seu marido ausente. São as mesmas as personagens, analogo o desenvolvimento, só o comico é menos grave que em Plauto, porque Camões com melhor veia comica soube aproveitar os qui-pro-quo, as confusões a que dá lugar o desdobramento de Amphytrião e seu creado Sosia em duas personalidades iguaes, só inimigas por não poderem soffrer a presença uma da outra. Como no *Philodemo*, é a redondilha o metro adoptado e é praticada com o mesmo rigor a divisão em cinco actos e suas scenas. Sem duvida por influencia do proprio original de Plauto, a acção apresenta-se mais concentrada no seu desenvolvimento e na sua localização e até no seu proprio thema, bem se podendo dizer que Camões praticou a regra das unidades.

El-rei Seleuco é a sua peça mais regular. Tem por assumpto o caso antigo, narrado pelos auctores classicos e repetido por um contemporaneo de Camões, o Dr. João de Barros, homonymo do historiador, no seu *Espelho de Casados,* a cessão que o rei Seleuco fez de sua propria esposa ao filho, enteado della e della enamorado. Viram os contemporaneos nessa peça uma allusão ousada ao caso, parcialmente semelhante, succedido com o rei D. João III, quando principe.

El-rei Seleuco compõe-se dum prologo em prosa, dialogado entre personagens estranhas á peça, cuja representação estão preparando e aguardando, e dum unico acto em redondilhas em que se reconstitue a doença moral do principe e

o remedio que lhe dá a generosidade do pae. O merito principal deste auto, como das outras comedias camoneanas, consiste na destreza do verso, que corre espontaneo e facil, já sem as bruscas quebras de tom e de expressão, que em Gil Vicente notámos, e em linguagem já mais avançada na sua progressiva evolução, mais desligada das faixas dos archaismos.

O ÉPICO

Como a tragedia, na definição classica, deve expressar uma subita mudança da fortuna com tempestuosa exaltação das paixões que desperte, no dizer dos theoricos «o terror e a compaixão», assim a epopéa tem por objecto proprio o estado de lucta da humanidade, aquelle estado em que uma mudança violenta se opera nas consciencias e nas condições sociaes, fertil já de acontecimentos heroicos, já de inspiração da phantasia sacudida sob esse estimulo. Sem diligenciar achar a normalidade causal, a regularidade sequente para desses tempos fazer exposição logica, serena e explicativa, como a historia, a epopéa escolherá da farta messe de episodios heroicos aquelles que mais avultarem pelas proporções, pelo agigantado esforço que revelam e pelo amplo significado, comprazendo-se assim no maravilhoso. A lucta que produz um theor de vida maravilhosa, a aventura feita de tradição e lenda, não já de facto apurado e rigoroso, mas visão collectiva, synthese artistica de periphrases e hyperboles, constitue a materia propria do poema épico. Ao tragico, que exalça os seus auctores com o cothurno e lhes dá retumbante voz, importa principalmente a violencia titanica das paixões que encapellam a alma dos seus protagonistas, o mundo interior do coração humano tornado lobrega caverna onde rugem impetuosos ventos; ao épico importa principalmente a acção externa da alma do

protagonista, a sua agitação dramatica e heroica. E', pois, a epopêa movimento narrativo mas sempre em tom heroico, onde se canta com voz grandiloqua a lucta temerosa pela realização dum grande ideal collectivo. Os poemas homericos, concebidos quando a intelligencia grega ainda não formulára o ideal de patria, cantam as luctas duma familia de heroes e têem por ideal a união familiar sob um commum principio, o amor da victoria e da honra. Virgilio canta a formação da patria romana; Dante expressou a aspiração da unidade italiana.

Quando Camões delineou o seu poema haveria em Portugal, no meio litterario, o pensamento duma epopêa? Este pensamento andava no ar, era idéa que todos os espiritos respiravam, já suggerida pelos modelos da antiguidade, já acordada pelas circunstancias historicas da nação portuguesa. O historiador Gomes Eannes de Azurara, em mais de um passo cita Lucano, o creador da epopêa historica latina, que pela sua *Pharsalia* quasi convertêra o genero épico em amena historia contemporanea, tanto carece de sôpro épico. Em 1533 no seu *Panegyrico a D. João III,* o historiador João de Barros muito francamente declarava a sua preferencia da epopêa ao lyrismo e ás novellas de cavallaria: ...«ás mesas dos principes e grandes senhores se cantavam antigamente em metro os feitos notaveis dos grandes homens, donde primeiro nasceu a poesia heroica, e segundo eu tenho ouvido ainda neste tempo os Turcos, em suas cantigas, louvam feitos de armas de seus capitães, o que se fosse usado em Hespanha e toda a Europa, se me não engano, mais proveito de tal musica nasceria, do que de saudosas cantigas e trovas namoradas». Já em 1520 o mesmo escriptor, no seu romance *Chronica do Emperador Clarimundo*, introduzira a originalidade de embutir nessa obra uma intenção de apotheose patriotica. Na ultima parte da novella, um propheta prenuncía a Clarimundo a gloria dos reis seus descendentes, que formarão a patria portuguesa e a engrandecerão pelas navegações e

conquistas. Já apontámos em lugar proprio este facto e registámos a possibilidade de ter sido o romance do *Clarimundo* fonte dos *Lusiadas*. A propria forma poetica de oitava-rima ou verso heroico é por João de Barros exemplificada nesse seu romance. Antonio Ferreira claramente suggere essa empresa a Pero de Andrade Caminha, indicando-lhe como personagem central um dos filhos de D. João I:

> Dos mais claros Heroes hum, que cante
> Escolha teu sprito, real sujeito
> Tens na alta geração do grande Inffante.
>
> Ergue-te, meu Andrade, arça esse peito
> Inflamado d'Appolo, cante e sôe
> Igual tua voz ao teu tam alto objeito.
>
> Ouça-se o grã Duarte, por ti voe
> Pelas bocas dos homẽs; de sua mão
> Inda Pallas, ou Phebo te corôe.

O mesmo poeta, especie de theorico do ideal classico e orientador dos nossos primeiros quinhentistas, exhortava Antonio de Castilho a organizar uma historia patria, cuja intenção e sentimento dominante não distariam muito da intenção e sentimento dominante da epopêa, segundo as idéas da época:

> Quando será que eu veja a clara historia
> Do nome português por ti entoado.
> Que vença da alta Roma a grã memoria?

Igual incitação fazia o auctor da *Castro* a D. Antonio de Vasconcellos, na ode 8.ª do livro 1.º, a Antonio de Castilho, guarda-mór da Torre do Tombo, na carta 6.ª do livro 2.º, a Diogo de Teive, poeta latino. E Diogo Bernardes em carta a Antonio de Castilho justificava-se de não tentar a empresa por falta de um Augusto, «a quem tão bom trabalho seja acceito.»

A ventilação desta idéa duma epopêa nacional, ainda noutros passos dos *Poemas Lusitanos*, de Ferreira alludida, (ode 1.ª do livro 1.º, carta 3.ª do livro 1.º e ode 1.ª do livro 2.º), a sua satyra contra os Chérilos e os epigrammas têm sido combinadas de modo a reconstituir a celeuma de protestos e inimizades que o genio de Camões e o seu ambicioso projecto duma epopêa haveriam despertado na côrte. (1)

A propria historiographia do seculo XVI palpita dum sôpro épico; João de Barros desfigura em heroes de epopêa as personagens da historia que narra em sua *Asia*, complexo de façanhas que Gaspar Corrêa appellidou de *lendas* e a que elle mesmo misturou seu elemento phantastico. E a preferencia dada por todos os historiadores aos successos decorridos no remoto Ultramar, mesmo quando declaradamennte a incumbencia recebida era para tratar das coisas do reino, é tambem um evidente signal da ufania dum povo que levára a cabo grandes empresas. Já no principio do seculo XVII, Diogo do Couto, quando nos seus dialogos do *Soldado Pratico*, investiga das causas da decadencia do dominio português na India, é ainda com critério epico que faz o seu exame, pois ao amollecimento do espirito guerreiro, do enthusiasmo heroico attribuia a decadencia do dominio que, em seu criterio, só por armas se devia manter.

A materia épica offerecia-se a Camões, palpitante de realidade e opportunidade. Toda a historia de Portugal de Affonso Henriques a D. João III estava narrada com sequencia de methodo e doutrina; todos os chronistas haviam impregnado suas obras de sentimentos de vivo patriotismo e ardente piedade religiosa, factores unicos reconhecidos. O milagre, o elemento cavalheiresco e o elemento lyrico e tragico dessa historia estavam tambem revelados, Ourique, a

---

(1) V. para exemplo as pacientes e profundas investigações do sr. Doutor José Maria Rodrigues, *Fontes dos Lusiadas*, cap.º 7.º, publ. no *Instituto*, de Coimbra, trabalho incompleto.

infanta D. Maria, Ignez de Castro, Nun'Alvares, os infantes de Ceuta, as lendas dos mares ainda não navegados povoados de gigantes e monstros. Estava suggerido o titulo, estava exemplificada a forma, estava demonstrada a capacidade epica de figuras como Vasco da Gama e Affonso de Albuquerque, figuras centraes dos successos do Oriente e personagens principaes da historiographia que os narrava. Estavam dadas idéas para a composição da obra, o processo da prophecia por João de Barros, treinada a lingua portuguesa num incessante exercicio de metaphoras, periphrases, euphemismos e numa experimentação continua de adjectivos, de modo que se creára um estylo de austéra grandiloquencia. Organizar esses dispersos elementos sob a unidade duma principal acção, dentro della sob a forma de episodios que se narram e que se futuram embutir a historia anterior e posterior a essa principal acção, converter em symbolos o que era typico e representativo nessa historia, revolver todos os episodios lyricos, tragicos ou cavalheirescos para lhes encontrar a face épica e para nós a voltar, visto que só o engrandecimento da gente portuguesa se tinha em vista — era crear a epopêa nacional. Tal emprehendimento de synthetica intuição executou-o Camões com os seus *Lusiadas*.

Após o formoso portico da proposição, da invocação e da dedicatória, abeiramo-nos da acção, que, segundo mandavam os theoricos, desejosos de cavar distincções nitidas entre a chronica e a epopêa, já ia adiantada.

Já os portugueses navegavam no Oceano Indico havendo até lá passado muitos perigos e trabalhos, quando os deuses do Olympo reunem seu concilio para deliberar sobre se haveria de ser concedido aos navegantes que attingissem a almejada India. Apesar da opposição de Bacho, ciumento por não querer que a fama do seu dominio na India se perdesse offuscada pelo valor dos portugueses, prevalece a opinião de Marte, que nos navegantes vê heroicos guerreiros e protegidos de Venus, sua amada. Essa é

tambem a vontade de Jupiter, porque assim se promettia nos Destinos.

Entretanto chegam os portugueses a Moçambique, onde estivéram a ponto de soffrer traição, passam em frente de Quiloa e surgem em Mombaça onde, auxiliada por Bacho, maior traição se prepara e de que só escapam por virtude da mediação de Venus e suas nymphas, que impedem a entrada da armada no porto. Novas instancias faz Venus junto de Jupiter pelos portugueses, ainda perseguidos de aventuras arriscadas, apesar do que se deliberára no olympico concilio.

Logo parte para a terra Mercurio, que em sonhos aconselha e inspira confiança em Vasco da Gama, a quem annuncia a proxima chegada a Melinde, cujo rei o gasalhará amigavelmente. Visitando o rei de Melinde a frota, pede a Vasco da Gama que dê noticias da situação geographica da sua patria, do seu nobre rei, da historia della. Isso faz o Capitão e essa narrativa é um dos muito habilidosos artificios usados por Camões para ter ensejo de cantar a historia anterior á viagem da India, muito bem escolhida para acção fundamental, porque ella foi a principal das navegações portuguesas, já assim considerada no seu tempo, em que se reconhecia ser ella o coroamento dos longos e sequentes esforços iniciados pelo infante D. Henrique.

A narrativa ao rei de Melinde comprehende a descripção da Europa, localização de Portugal nesse continente e os feitos principaes de D. Henrique, D. Thereza, D. Affonso Henriques, D. Sancho I, D. Affonso II, D. Sancho II, D. Affonso III, D. Diniz, D. Affonso IV, D. Pedro I, D. Fernando, D. João I, D. Affonso V e D. João II. Mas como o poeta epico canta e não conta, terá de escolher e fazer avultar os episodios que ao seu proposito melhor sirvam. E assim é a batalha de S. Mamede, em que sobresahem o arrojo e a altivez de D. Affonso Henriques fundando uma patria; é a batalha de Ourique, então uma formidavel bata-

lha, que daria consagração bellica ao novo rei, o ungiria de sancção divina e lhe daria o pleno acatamento dos seus; é a generosidade de Affonso IV, que ante as lagrimas commovidas da filha depõe os seus resentimentos contra o genro, acóde em seu auxilio, contribue para a victoria e volta desinteressado dos despojos; é a morte de Ignez, em que sobresahe a vehemencia do amôr português e a rigidez da razão de estado, do interesse da patria que esses reis cavalleiros vinham construindo; Nun'Alvares e Aljubarrota, o heroismo santo e o mais exaltado amôr da patria; de D. João II os seus esforços por attingir a India e de D. Manuel a decisão de mandar a frota, que ora o rei de Melinde visita e festeja.

Mas, repetimos, como Camões era poeta épico e não historiador, não fez derivar essa decisão da fria conclusão de estudos scientificos e das informações de precedentes; seria isso uma exposição de razões, que só perderia com ser feita em verso. Como manejava symbolos e imagens para construir uma obra de arte e não enseriava factos apurados para fazer uma obra historica, usou do artificio muito do gosto classico, já amplamente exemplificado em epopêas da epocha, dum sonho; em sonho apparecem a D. Manoel I os rios Indo e Ganges, que pela voz do primeiro lhe prophetizam que dominará na India, mas á custa de dura guerra. Conta depois Vasco da Gama como o rei promptamente ordenou a partida da expedição do seu commando, a sua partida e a sua viagem até á chegada áquelle pôsto amigo; e como a viagem, feito principal da nação portuguesa, symboliza a parte principal da actividade dessa nação, a sua parte de interesse humano, assim de symbolos é tecida essa narrativa. É um symbolo o velho do Restello, personificação do descontentamento popular, do bom-senso rasteiro, aziumento, mas a que sempre se vem a reconhecer razão, tardia razão; é um symbolo o episodio de Fernão Velloso, aventureiro gabarola; é um symbolo a prosopopêa magnifica do

gigante Adamastor, que é para nós, portuguezes, o que fôram as columnas de Hercules para os phenicios e todos os antigos, o *non plus ultra* afinal desmentido. Tal hymno á patria, enthusiasticamente entoado perante o rei de Melinde, tinha uma conclusão, que se não dirigia áquelle longinquo soberano, mas a todos os portuguezes e ao mundo inteiro: que os heroismos portuguezes, verdadeiros e duplos pelo que acommetteram e pelo que resignadamente elles soffreram pelo seu Deus e pelos seus reis, excedem toda a densa massa de phantasiosas aventuras de phantasiosos heroes do mundo antigo e moderno, excedem a propria força humana:

Julgas agora, Rei, que houve no mundo
Gentes, que taes caminhos commettessem?
Crês tu, que tanto Eneas, e o facundo
Ulysses pelo mundo se estendessem?
Ousou algum a ver do mar profundo,
Por mais versos que d'elle se escrevessem,
Do que eu vi a poder d'esforço, e de arte,
E do que inda hei-de ver, a oitava parte?

Esse, que bebeo tanto da agua Aonia,
Sobre quem têm contenda peregrina
Entre si Rhodes, Smyrna e Colophonia,
Athenas, Ios, Argos e Salamina:
Ess'outro, que esclarece toda a Ausonia,
A cuja voz altisona e divina,
Ouvindo o patrio Mincio se adormece,
Mas o Tibre co'o som se ensoberbece:

Cantem, louvem, e escrevam sempre extremos
D'esses seus semideoses, e encareçam,
Fingindo Magas, Circes, Poliphemos,
Sirenas, que co'o canto os adormeçam:
Dêm-lhe mais navegar á vela e remos
Os Cicones, e a terra, onde se esqueçam
Os companheiros, em gostando o Loto:
Dêm-lhe perder nas aguas o piloto:

Ventos soltos lhe finjam, e imaginem
Dos odres, e Calypsos namoradas,
Harpias, que o manjar lhe contaminem,
Descer ás sombras nuas já passadas;
Que, por muito, e por muito se afinem
Nestas fabulas vãs, tão bem sonhadas,
A verdade que eu conto nua e pura,
Vence toda grandiloqua escriptura.

Depois de farta e generosamente obsequiado pelo rei de Melinde, que solemnes promessas de viva amizade declara, põe-se a fróta a caminho, guiada por fiel piloto melindano. E prospera e confiadamente vae navegando, quando Bacho, vendo approximar-se o termo da viagem que o será tambem da sua fama de conquistador do Oriente, reune os deuses marinhos e os persuade á destruição dos seus zelosos competidores. Effectivamente, as divindades marinhas afanosas acodem em auxilio de Bacho e quando em amena confraternidade a marinhagem ouvia a historia dos doze de Inglaterra, pagina eloquente do heroismo português, contada por Fernão Velloso, desencadeia-se a tempestade. Della se salvam ainda por mediação de Venus que com sua côrte de nymphas e deusas abranda em ternura amorosa a furia destruidora dos ventos. E emfim chegam a Calicut. Ahi é Vasco da Gama festivamente recebido do Samori. Entretanto o Catual de Calicut, particularmente informado da gente portuguesa por Monçaide, quer visitar a armada.

É durante essa visita que Paulo da Gama, explicando as pinturas das bandeiras, que ornam as naus, vae expondo ao soberano indio, não já a historia seguida como em Melinde fizéra seu irmão, mas uma galeria de episodios que nova demonstração sejam do heroismo sobre-humano dos portugueses: Egas Moniz, D. Fuas Roupinho, D. Prior Theotonio, Mem Moniz, Giraldo Sem Pavor, Martim Lopes, Paio Peres Corrêa, Gonçalo Ribeiro e outros.

Em sonho, é o Samori advertido por Bacho da supposta falsidade da gente portuguesa e contra elles concebe má suspeita. Prepara o Catual a sua destruição, difficultando o embarque do Capitão e impedindo o livre commercio, entretendo delongas sem fim á espera das naus de Méca que poriam em obra a sua traça. Conseguindo partir a salvo, põem-se os portugueses a caminho da patria, quando Venus, sempre sua generosa protectora, lhes prepara a grata surpresa da ilha dos Amores, eden terrestre que no caminho se lhes depara e onde colhem as mais gostosas delicias de amores divinos e banquetes divinos. Novo ensejo prepara Camões para cantar o heroismo que os portugueses exercitariam nas partes do Oriente, cujo caminho acabavam de descobrir. O artificio agora adoptado é o da prophecia que uma nympha cantando faz, na qual annuncia aos enlevados portugueses a vinda de successivas armadas por aquelle caminho, agora devassado, a vingadora destruição da traiçoeira Calicut, as façanhas sobre-humanas do invencivel Duarte Pacheco, D. Francisco de Almeida, D. Lourenço de Almeida, Affonso de Albuquerque, a figura maxima do oriente, em que o poeta põe o reparo da crueldade, Soares de Albergaria, Sequeira, Menezes, Heitor da Silveira até D. João de Castro. Depois, subindo a um monte, Tethys mostra ao Gama a machina do mundo e a descreve circunstanciadamente. É nessa descripção que se contém aquella estancia de mau gosto, que parece proceder de exigencia da censura, sempre sollicita em guardar a pura orthodoxia:

> Aqui só verdadeiros gloriosos
> Divos estão; porque eu, Saturno, e Jano
> Jupiter, Juno, fomos fabulosos,
> Fingidos de mortal, e cego engano:
> Só para fazer versos deleitosos
> Servimos; e se mais o trato humano
> Nos póde dar, é so que o nome nosso
> Nestas estrellas poz o engenho vosso:

Dentro desta composição, sem duvida a mais feliz que á sua imaginação se podia offerecer, Camões não teve desfallecimentos, quebras de tom épico, manteve a unidade estructural, sobria e equilibrada, e a sequencia de levantada inspiração. Só parece quebrar a unidade do poema, retirar-lhe um pouco aquelle caracter de exacta necessidade, em que cada parte está no seu lugar proprio e se mostra indispensavel, a final descripção da machina do mundo. Porque faria Camões que Tethys tão circunstanciadamente descreva o systema geral do mundo, pondo assim um tão scientifico remate a umas horas de deliciosos amores, remate que parece inopportuno? Porque, querendo os portugueses tudo devassar na terra, mares e continentes, condigna recompensa de suas façanhas seria erguê-los ao intimo conhecimento da machina do universo? Póde ser essa uma explicação, pois a outra, que occorre, de querer a bella deusa apontar as partes do mundo por onde os portugueses discorreriam e obrariam feitos illustres, não é defensavel, já porque muito pouco lugar occupam os portugueses na oração da deusa, já porque essa descripção de muito mais se occupa, além dessas partes percorridas dos portugueses. Mesmo esse intuito seria mal servido, pois em presença dum tão grande todo, a actividade dos portugueses era bem pequena coisa.

Para nós, não se offerece uma explicação esthetica acceitavel.

É sempre na clave heroica que Camões canta a maravilhosa acção, sequencia de causas e effeitos maravilhosos. Dos portugueses têm os deuses ciumes; por esses zelos se cava a cizania na côrte celeste; deuses os perseguem, deuses os protegem.

Para sobre elles desencadear uma tempestade, reune-se, na opulenta e profunda côrte de Neptuno, um concilio de deuses marinhos e delles mandados rijamente sopram sobre as frageis naus os mais furiosos ventos; para impedir a destruição visada por esses ventos, acode Venus e toda a amo-

rosa côrte. Quem pretende oppôr-se á passagem dos portugueses e quem, delles vencido, perpetua vingança tirará inexoravelmente? Um gigante, deus, que na guerra dos deuses andára. É sempre no dominio da causação maravilhosa que se mantem o entrecho dos *Lusiadas*.

Por isso, mais surprehende, o gosto infeliz, incoherencia em meio da geral congruencia do poema, trahido na exposição do systema do mundo por uma deusa, que por sua propria bocca declara não existir, só servir para adornar versos, mas que no emtanto tudo sabe. Essa penultima parte do canto décimo dos *Lusiadas* é um problema na comprehensão esthetica do poema, talvez um enigma.

Da symbologia camoneana, é a prosopopéa do Adamastor a mais genial concepção, sem duvida a pagina mais bella do poema e uma das creações mais altas da poesia humana. Ignez de Castro e Aljubarrota são de extrema belleza, mas os elementos seus componentes são bem conhecidos de modo a limitarem um pouco o campo de pura creação individual do poeta, depois a nota lyrica do episodio da morte tragica da amante de Pedro, como lyrismo é demasiado oratório para um poeta que repetidas vezes, nas suas lyricas, bateu á porta da eterna belleza; e o reverso politico e patriotico desse tragico medalhão é muito secundario.

O episodio de Aljubarrota, com a parte de Nun'Alvares, é exemplo da eloquencia vibrante de linguagem, da viveza movimentada, da decisão heroica, intensa e invencivel, daquella imprudencia, que uma scentelha divina esclarece e guia:

> ...são grandes as cousas, e excellentes,
> Que o mundo encobre aos homens imprudentes.

Esses episodios são principalmente superficies bellas, opulentamente adornadas e coloridas, mas o Adamastor é o acumen do genio poetico de Camões e da imaginação litteraria dos portugueses, o mais perfeito exemplo do bello

sublime da epopêa. A localização, a personificação escolhida e a historia desse monstro, que perfigurava o medonho cabo, um todo unico e harmonico formam. O medonho cabo, que constituiu o maior obstaculo da navegação portuguesa, verdadeiro cabo das Tormentas, e depois de transposto, o maior triumpho, verdadeiro cabo da Bôa-Esperança, não podia ser melhor personificado que em um gigante, o maior, mais horrivel de aspecto e proporções, que a phantasia humana creára. O Atlante da mythologia era muito impreciso, inhumano e por isso inconcebivel, quasi uma abstracção, e os gigantes-cavalleiros das novellas em moda eram só homens invulgares. Mas o Adamastor é um gigante humanamente concebivel, embora preencha todas as grandes disponibilidades dessa imaginação perplexa. É um gigante, que abraçamos em todo o seu conjuncto, a figura horrenda e dominadora fechando os mares e a sua historia triste. Sobretudo a sua historia triste é duma commovente belleza, enternecedora e põe nessa rocha abrupta e medonha uma crispação humana, uma vibração de amor, daquelle Amor, eterno causador de todo o bem e de todo o mal, cujos arcanos invios, em lingua portuguesa, ninguem percorreu como Camões. Cumprindo sempre rigorosamente o seu proposito de todo o maravilhoso entrecho sujeitar a uma tambem maravilhosa causação, o poeta conta-nos, explica-nos muito coherentemente porque alli se encontrava aquelle gigante, em tão avio recanto do mundo, longinquo, isolado e perigoso a mais não poder ser, até para um deus. Estava alli o gigante porque amára e por amor se rebellára contra Jupiter. Que effeitos surprehendentes de belleza sublime, dos mais arrojados contrastes nos deu Camões nesse quadro: enchendo o horizonte e escurecendo o mar immenso a figura colossal do cabo, ainda mal perdidas as antigas formas humanas; sobre as ondas agitadas, debeis e apoucados, os navios dos portugueses; e das profundidades cavernosas uma voz enchia o espaço a rugir colericas ameaças e logo brandamente a dizer

uma delicada historia de amor que enternecêra, humanizára até á infantilidade a extincta alma desse gigante.

E quem acordára do seu silencio millenario essa voz, quem depois de Jupiter com elle media forças e o vencia como só Jupiter o vencêra, quem vencendo-o agora vencia o proprio Jupiter, por cujo mandado elle guardava aquelle passo? Os portugueses. Por isso dizemos que o intuito épico de engrandecimento da gente portuguesa em nenhuma outra parte do poema se cumpriu com tão supremo génio, como nesta creação do Adamastor — bella como nenhuma outra por servir com exacção inexcedivel esse proposito e pelo contraste delicado entre a força potente desse gigante e a terna paixão que por Thetis concebe, o contraste da audacia desse gigante rebellado contra Jupiter que é afinal joguete duma fragil deusa «unica despida».

Outra creação camoneana de grande belleza e tambem originalmente camoneana é a do velho do Restello, face opposta ao heroismo cavalheiresco. A philosophia desse velho, vulgar, mas tão profunda e desdenhada, sempre velha por ser repetida, sempre nova por não ser ouvida, a desillusão sceptica e o bom senso conservador, forma bello contraste com todo o furacão de heroismo, que bate as estancias do poema; contraste que trinta e três annos depois, desenvolvido sob forma narrativa e pittoresca, daria materia a outra obra de génio, o *D. Quixote*.

Psychologo, como o vimos nas lyricas, pensador como se revela em todo o conjuncto da sua obra e particularmente nas muitas sentenças argutas e profundas, em linguagem lapidar, que esmaltam o poema, narrador habilissimo e descriptor elegante e incisivo, Camões fez convergir todos os elementos que podiam servir á elaboração da obra, mas nenhum lhe serviu tão bem, além do seu génio creador de symbolos e imagens, como esse deslumbrante dom da linguagem intensa, de hyperboles que avultam as proporções, de periphrases que avultam a vulgaridade, eloquente e

vibrante até ao enthusiasmo, ao exaggero glorioso. E esses effeitos magnificos do seu estylo, principalmente nos discursos e dialogos, conseguiu-os o poeta não por meios artificiosos, adjectivos sonoros, a musica enganosa das palavras, mas em pleno connubio de sentido e expressão; é o sentimento que sobe a alturas ainda não attingidas na velha gamma dos affectos e comsigo a expressão que o veste. Elle é que fez as phrases de sentido certo, petrificadas, que evocam sempre o mesmo sentido, porque foi elle que as creou para seu uso.

Está já apurado por sólidas investigações o que é Camões como pintor da natureza, qual a verdade objectiva da fauna e da flora, que em seu poema elle nos refere, da sua geographia e da sua cosmographia, quaes as provaveis fontes inspiradoras, quaes as idéas geraes que ao poeta, como moralista e como pensador, guiaram. Fazê-las era repetir sem opportunidade os resultados dessas investigações. [1] Só se não tem feito muito a simples coisa de dar á critica litteraria o poema como thema de analyse esthetica, um pouco impressionista, ainda que tendo bem presentes valores litterarios menos caducos que os do arbitrio pessoal. Tempo é de se fazer esse trabalho.

*

*   *

Ao poema camoneano seguiram-se outras tentativas desse genero, legitimamente justificadas já em ser a epopêa um dos mais nobres generos de gosto classico, já na exuberancia de materia épica nacional, que aos poetas de engenho se offerecia e ainda proximamente suggeridas pelo exito dos *Lusiadas*.

---

[1] V. a bibliographia dos estudos Camoneanos na *Critica Litteraria como Sciencia*, pags. 185-195.

Jeronymo Côrte Real ([1]) publicou em 1574 o *Successo do Segundo Cêrco de Diu*, a *Felicissima victoria concedida del cielo al señor Don Juan d'Austria, en el golfo de Lepanto*, 1578, e o *Naufrágio e lastimoso successo da perdição de Manuel de Sousa de Sepulveda e Dona Lianor de Sá, sua Mulher e Filhos*, posthumamente publicado por diligencias de seu genro, Antonio de Sousa, em 1594. Luiz Pereira Brandão ([2]) escreveu o poema da *Elegiada*, sobre a guerra, perda e morte do rei D. Sebastião, 1588, e Francisco de Andrade ([3]) o *Primeiro Cêrco de Diu*, em 1589.

Os dois poemas sobre os cêrcos de Diu e o outro sobre o naufragio de Sepulveda são como pormenorizações de episodios já contidos nos *Lusiadas*, no lugar e papel que lhes cabia como pedras do grande edificio: os dois cêrcos entre as prophecias ouvidas na ilha dos Amores, e o naufragio no caudal de vinganças que o Adamastor cobrará dos portugueses. Tirá-los desse lugar para constituirem materia de longos poemas só seria legitimo, quando elles revestissem um interesse humano, superior ao seu significado episodico,

---

([1]) Jeronymo Côrte Real nasceu em Lisboa, filho de Manuel Côrte Real, donatario da Ilha Terceira; ignora-se a data do seu nascimento. Exerceu cargos militares em Africa e na India, entre elles o de capitão-mór duma armada. Regressando ao reino, foi viver para uma sua quinta, proxima de Evora, onde cultivou as artes e onde morreu em 1588. É frequente affirmar-se que tomou parte na batalha de Alcacer Kibir, mas não ha fundamento seguro para tal asserção.

([2]) Luiz Pereira Brandão nasceu no Porto, entre 1520 e 1540. Professou na Ordem monastico-militar de Christo. Era filho do capitão das Molucas, Antonio Pereira Brandão. Tomou parte na batalha de Alcacer Kibir, onde foi aprisionado. Conseguindo a sua libertação, voltou ao reino onde morreu em lugar e data, que se ignoram.

([3]) Francisco de Andrade nasceu em Lisboa; ignora-se em que anno. Foi filho de Fernão Alvares de Andrade, fidalgo da côrte de D. João III. Por morte de Antonio de Castilho, recebeu os cargos de guarda-mór da Torre do Tombo e de Chronista-mór do Reino. Publicou em 1613 uma *Chronica de D. João III* e morreu em 1614.

mas essa transfiguração não souberam os poetas operá-la ou não a comportavam taes themas. São, por isso, só narrativas poeticas só complicadas da apparelhagem mythologica e dos artificios da composição literaria. Estes reduzem-se na *Elegiada*, plangente narrativa chronologica da derrota de Marrocos, materia de todo destituida do espirito épico. Quanto se contem de melhor, na pintura, na symbolização ou no estylo poetico destes poemas, já está comprehendido com relevo inexcedivel nos *Lusiadas*.

CAPITULO VIII

A PROSA MYSTICA

Noutro lugar dissémos que consideravamos como uma das fundamentaes caracteristicas da litteratura portuguesa a persistencia dum certo mysticismo intellectual e summariamente expuzémos o conteúdo que para nós comporta essa expressão de mysticismo. Os topicos, que então apresentámos, constituem um typo muito especifico de estados de consciencia, em que abunda certo hybridismo, queremos dizer, em que co-existem as disposições de espirito mais oppostas, como são a acceitação do determinismo e da superstição, dos habitos creados pela educação scientifica e dos grosseiros prejuizos repetidos pela rotina mais ingenuamente crédula. Não é deste mysticismo na accepção de estado da consciencia, que nos queremos agora occupar, muito embora grandemente delle participe aquella especie de mysticismo, para a qual reclamamos por alguns momentos a attenção: o mysticismo como genero litterario.

O mysticismo para nós consiste no isolamento, tão completo quanto possivel, do mundo exterior, e na meditação sobre um thema unico. Elle é um extremo de subjectivismo, porque ou é o proprio espirito esse thema unico da meditação ou, quando se exerce sobre outro thema, é o proprio espirito que fornece os materiaes para construir o edificio. Portanto o mysticismo exclue toda a observação, procede pela mais cerrada logica deductiva e exerce-se pela intus-

pecção, que desse modo é a principal faculdade do espirito interessada. Este exclusivismo da idéa unica, que ha quem chame mono-ideismo, tanto pode conduzir á liberdade espiritual, pela pratica e aguçamento do dom da intuspecção, como á immobilidade espiritual, attingindo-se assim um estado muito vizinho da loucura, com total perda da noção de tempo.

A idea de tempo tem como bases a consciencia das mudanças, da successão das variações e a consciencia da repetição das mesmas mudanças. Essas variações e essas repetições deixa o mystico de as surprehender na sua flagrancia, desde que mergulha na meditação da idea unica, inespacialmente e intemporalmente, para attingir a suprema forma do mysticismo, o estado de extase. Isso trahiam os proprios mysticos, quando chamavam á eternidade um *perpetuo presente.* O extase é um estado que se caracteriza pela maxima concentração de espirito, mas tambem por uma actividade do mesmo absolutamente simples, vizinha da suspensão, fronteiriça dos limites da consciencia. Durante elle não ha attenção, nem sensibilidade, nem sequér receptividade sensorial. As agiographias contêm numerosas descripções deste estado de extase mystico, produzido por causas internas ao proprio espirito. Visão se lhe chama nessas narrativas, mas esse modo de o chamar não é exacto, porque presuppõe ainda um desdobramento para o exercicio do ver, que já não existe, pois uma completa identidade se estabelece então entre o sujeito e o objecto. Acode-nos um exemplo extrahido dum prosador mystico que doutro mystico escreveu, uma visão de S. Frei Gil narrada por Frei Luiz de Sousa: «Celebrava hum dia em Santarem: Eis que no meio da Missa fica subitamente arrebatado: e a cabo de grande espaço torna rindo, e fazendo festas com huma alegria tão fora do ordinario, que deu em que cuidar a muitos Padres, que acudirão ao rapto, chamados do ministro, e fazião varios discursos, tendo por descomposição o que virão, em tal lugar, e tempo.

Acabada a Missa, fez-lhe pergunta o Prior polo que vira, e ouvira, como quem fôra hum dos que o ministro chamara: e que causa houvera pera tal, sendo assi que sempre acabava aquelles santos mysterios com lagrimas, e as extasis com queixas, e sospiros. Não pode o Santo negar nada, a quem inquiria como Prelado, e foi-lhe contando, que naquella hora se lhe representara, e vira com os olhos corporais a alma de hum grande seu amigo, e grande Santo, que se hia ao Ceo cercado de resplandores de gloria, e levada por mãos de Anjos.» (1)

O mysticismo é um estado de espirito eminentemente litterario, participa até de attributos do lyrismo, disposição moral que deu origem ás maiores obras primas das litteraturas do mundo; delle se differença porém porque o lyrismo é sentimental, e o mysticismo é tambem racional e tanto o é que deu base a uma philosophia das mais coherentes e harmonicas construcções metaphysicas. Tambem participa do moralismo, mas delle se aparta em que o moralismo pode ser, e é-o frequentemente, activo, e o mysticismo é sempre passivo.

Na sua forma religiosa, o mysticismo foi fomentado pela religião christã. É elle «a doutrina philosophica, que acceita a communicação com a divindade e que, como processo, consiste na indagação introspectiva do que se passa num espirito, fiscalizando severamente todo o seu mecanismo, não vá elle afastar-se um passo da vereda directa que a Deus conduz...» (2), ou mais simplesmente, segundo a pratica de cada um, a realização do reino de Deus a dentro da propria consciencia. Esta simples coisa foi a innovação essencial do christianismo e a maior revolução da historia. A principio pela abnegação, logo a seguir pelo flectir-se do espirito

---

(1) *Primeira Parte da Historia de S. Domingos,* Lisbôa, 1866, vol. 1.º, pag. 233-4.

(2) *Caracteristicas da litteratura portuguesa.* Lisbôa, 1915, 2.ª ed.

sobre si mesmo, os primeiros christãos desinteressaram-se dos bens do mundo terreno, renunciaram á felicidade terrena do bem estar, que os bens terrenos unicamente podiam proporcionar, e sentindo dentro do proprio espirito a liberdade, a eternidade e a felicidade, architectaram a bella fabrica da sua fé, o reino de Deus.

Os quatro escriptores, que constituem o assumpto deste capitulo, são exemplos dos muitos espiritos que pela historia adeante vieram reconstituindo esse extincto sonho. Perdendo a realidade, a aspiração do reino de Deus foi ganhando em recursos imaginosos, em pictorico, em variedade e complexidade. Em vez dum simples quadro, a ridente paisagem oriental, assoalhada, um lago tranquillo, um bando de pobres, que da pobreza se orgulhavam, e os ensinamentos apraziveis, em parabolas, imperativas sentenças e exemplos dum mestre adoravel, em vez do seu martyrio, no seu tempo muito commum, que taes eram os materiaes que á meditação dos primitivos mysticos se offereciam — os futuros mysticos tiveram todo o grande edificio do christianismo como instituição social, como moral, como philosophia, como organica concatenação de todos os sentimentos, actos e pensamentos da consciencia humana; tiveram tudo que a historia multi-secular, a imaginação e o commentario dos Padres da Igreja accrescentou ao primitivo christianismo galileu.

Isto fez do mystico um pensador e, quando se aprimorou na moda de registar e expressar a sua meditação, um escriptor. Era agora bem differente do antigo mystico que, segundo Renan «sans rêve millénaire, sans paradis chimérique, sans signes dans le ciel, par la droiture de sa volonté et la poésie de son âme, saurait de nouveau créer en son cœur le vrai royaume de Dieu!»

É o seculo XVI que em Portugal produz os primeiros corypheus desse genero. A religiosidade medieval, sentindo-se tranquilla e ao abrigo de intimas dissenções e sem os progressos mentaes, que a Renascença traria, foi esponta-

neamente descuidada, só se applicando em defender-se com as armas da guerra dos inimigos externos, dos infieis. Mas as grandes scisões da reforma lutheriana obrigaram o christianismo a defender-se dos seus inimigos internos com as mesmas armas e tambem com as armas do espirito. O mysticismo litterario toma assim um caracter doutrinario, de catechese, e em Portugal ainda o de refugio de alguns espiritos combalidos, pois três dos escriptores representantes deste genero, Frei Heitor Pinto, Frei Thomé de Jesus e Frei Amador Arraes, só numa phase adeantada do quinhentismo se revelam, quando as desgraças da patria já eram materia de sérias apprehensões.

SAMUEL USQUE

A obra de Samuel Usque, judeu português, muito douto e entre os seus contemporaneos muito venerado, appareceu em 1553 sob o titulo de *Consolaçam ás tribulaçoens de Israel*, publicada em Ferrara, annos depois do exodo violento dos seus correligionarios ordenado por D. Manuel I. Aos seus companheiros de exilio e de soffrimento se dirigia na lingua que fallavam na patria que os havia expulsado, para os consolar dos males presentes com a recordação de mais acerbos males passados e a perspectiva de melhores dias, segundo asseguravam os seus prophetas. Esta obra de edificação religiosa e de intuitos moraes emprega para o seu objectivo não só os elementos que a mesma religião proporciona: a resignação ao soffrimento e a interpretação do transcendente significado desse soffrimento, mas tambem uma odienta colera. É uma obra nobilissima, que honra a lingua portuguesa, cujos recursos de expressão da dôr serena e da espiritualidade religiosa se não evidencia nesta obra menos do

que com os mysticos christãos se ha-de evidenciar ([1]). Abre o livro uma dedicatoria á benemerita dona israelita, Gracia Nasci, que sacrificou o seu bem-estar e pôs os seus haveres ao serviço dos seus correligionarios. Depois num prologo explica o auctor os motivos da obra e a forma de composição adoptada.

Quiz Usque fazer decorrer ante a imaginação maravilhada do leitor o passado grandioso da sua patria e as desgraças que sobre ella cahiram; para esse fim adoptou uma perfiguração muito ao gosto do seu tempo: o dialogo e o scenario pastoril. Icabo, anagramma de Jacob, representando Israel, embrenha-se pelos bosques penando suas pungentes e desesperadas maguas, como fizera a narradora da *Menina e Moça;* encontram-no casualmente Numeo, derivado de Nahum, e Zicareo, derivado de Zahariahu, pastores, aos quaes conta a sua triste historia e dos quaes recebe consolações. O meio pastoril, em que decorre a perfiguração symbolica da obra, era o obrigado disfarce da epocha, a composição obrigada para todas as obras onde a phantasia tomava largo folego, quando se não tratasse de generos prefixamente regulados. Tambem modernamente, quando os poetas querem interpretar artisticamente a historia dum povo numa larga synthese, adoptam o processo posto em voga por Victor Hugo e entre nós praticado com brilho pelo sr. Guerra Junqueiro na sua *Patria:* representar a evolução historica desse povo nos seus mais salientes vultos e episodios e fazê-los desfilar ante nós, fallando em inflados alexandrinos.

Ao tempo de Samuel Usque era o disfarce pastoril o usado. Eloquentemente se lamenta Icabo, a todas as partes do mundo dirigindo o seu protesto vehemente e a sua plangente confissão, e nessas passagens põe Usque um senti-

---

([1]) De Samuel Usque, israelita portugués. ignora-se toda a biographia, incluindo o proprio lugar de naturalidade e as datas de nascimento e morte.

mento tão profundo de desespero, de saudade e de colera, que só a muito viva lembrança de males recentes poderia inspirar-lhe essas litanias vehementes: «Ó mundo mundo, jaa que tuas racionaes creaturas nam consentes se doiam de minhas tribulações e lazeiras, se nas insensiveis influiram os çeos algum modo secreto de piadade, daa licença aos rios que daltas montanhas com espantoso rumor vem quebrar suas escumosas agoas em bayxo, que detendo o seu arrebatado passo, com manso e lamentoso roydo, acompanhem o cõtinuo cursso de minhas lagrimas, e em seu correr cansado, mostrẽ novo sentimento de minhas longuas miserias: e vos outros princepes de todos elles, Nilo, Ganges, Eufrates, Tigre, que desatandouos do paraiso terrestre desenfreados vindes abreuar os sequiosos Egipcios, os molles e cheirosos Yndios, e torcẽdo o passo, e escondẽdouos nas areas por muitos dias, sahis depois a mostraruos aos barbaros e queimados guineos, e sobindo e descendo por asperos e montanhosos desertos, ys tambê saudar os guerreiros e cruéis tartaros pois laa vos comunicaes coaquelle tam desejado mẽsageiro que em carro e caualos de fogo arrebatado foi leuado aos céos, rogouos que aqui manso me digaes este segredo.

«Quando cansaram meus males, e fadigas, minhas injurias e offensas, minhas saudades, e miserias, as feridas nalma e minhas magoas, as bemaventuranças em sonhos, as desauenturas certas, os males presentes, e esperanças longas e tam cansadas; e quando terá paz tanta guerra contra um fraco subgeito, temor, sospeita, reçeos de minhas entranhas, tee quando gemerei, respirarei, matarei a sede co as lagrimas de meus olhos?» [1] Como os pastores, prophetas disfarçados, o surprehendessem e pedissem lhes referisse a causa de tão grande desalento, elle referiu-lhes a sua historia, que é afinal a historia do povo de Israel, commentada com lamentos e

---

[1] V. *Consolaçam ás Tribulaçoens de Israel*. Coimbra, 1906, ed. do sr. Mendes dos Remedios, 1 o vol., pag. B 1.

apreciações. E Icabo conta-lhes toda a sua vida, como o *Doido* da *Patria*, do sr. Junqueiro. São paginas formosas pelo seu poder descriptivo e pictorico, e mais aindas pelos sentimentos que a impregnam, paginas de prosa, onde sobra inspiração poetica.

A historia dramatica, mais duma vez intensamente tragica, de Israel, onde o sobrenatural, o maravilhoso e a certeza da intervenção divina andam sempre presentes, imprimem esse cunho tão caracterisco a essa chronica, tal como tradicionalmente se teceu, da Biblia e dos prophetas.

Os factos argamassou-os Samuel Usque com a sua imaginação, organizando uma visão plangente, dominada de fatalidade, que é tambem uma interpretação historica, ainda que nella predomine a sensibilidade artistica e um proposito de edificação e de apologetica. Um vivo sentimento da realidade impregna a obra: aconselha Usque resignação aos divinos designios e apella para o effeito consolador da religião porque muito soffrera e vira soffrer, e porque em toda a historia de Israel só via miserias, perseguições, um vento permanente de desgraça. Esta circunstancia, esta base de realidade dá ao seu mysticismo um caracter especial, torna-o mais sentido, mais vivido, mais eloquente e mais tocante. Ordinariamente, o mystico christão aborrece o mundo e contra elle se indigna, contra elle dirige as suas invectivas colericas, sem o haver visto e soffrido, quantas vezes em plena mocidade feliz e em meio de propicio bem-estar. É de olhos fechados, com a alma posta em Deus, que elle phantasia o mundo da graça, só conhecendo e só reconhecendo o soffrer de Christo e dos martyres, que o repetiram. Dos nossos mysticos christãos, só Fr. Thomé de Jesus, o heroico captivo de Marrocos, possuiu um pouco o dote eminente de Samuel Usque, o espirito de realidade, apparentemente tão opposto á posição moral dum mystico religioso. Sobre esse, outros dotes litterarios avivam a obra: o estylo parenetico, vibrante de convicção, caloroso, em intensas

evocações; a todos os povos, a toda a terra, a todos os elementos se dirige para que todos e tudo, juntamente, oiçam as desgraças sem nome de Israel, para que unisonamente vibrem com as lamentações tetricas de Icabo: «Sede presentes gentes a ouuir, e vós outros povos pera estar attentos, ouça a terra e quanto nella ha, a redondeza e todas suas plantas, que a yra do Señor vem sobretodalas gentes, e seu furor sobre todos seus exercitos, com maldições as offereceo, e ao sacrificio e matança as entregou para que sejã seus mortos arremessados, e de seus corpos se levante pestenencial fedor, e estilem os montes com seus sangues, apodrecera tambem todo o exercito celeste, e revolverseam os ceeos como o volume de hum livro se revolve, e todo seu exercito cahirá como cahem as folhas da vide e figueira.» Mais duma vez a sua linguagem attinge uma intensidade de expressão e uma violencia de sentimentos até então inteiramente desconhecidas na nossa lingua. A maxima expressão, intensa até á violencia, e o lyrismo eloquente foram cordas pela primeira vez desferidas na historia da nossa litteratura por Samuel Usque, que só Ferreira repete na sua *Castro,* pela bocca do infante D. Pedro e pelo côro final do 4.º acto, e que só Camões excedeu nos seus *Lusiadas.* A cada passo se trahe uma imaginação habituada a presencear desgraças, incestos e sacrilegios, a só meditar nos casos mais terrificos da maldade humana, a vibrar de piedade religiosa e a confranger-se de horror perante blasphemias e destruições iconoclastas. O soffrimento perde o caracter de dôr physica para ascender á sublimidade de sagrada colera determinada por offensas a Deus, sem numero e sem nome. Usque soffre principalmente como creatura que com Deus tem alguma communicação, que pelo menos sempre sobre si postos sente os olhos perscrutadores dum Deus vingador e inexoravel. «Vi daquelles que desatinados da incomportauel fome, sem temerem outra morte (por mais crua que fosse) que aquella de que começauam jáa a morrer,

entregarsse hũa grande cãtidade nas mãos do cruel ymigo q̃. no cerco estava; e vivos lhe abrirem as barrigas os arabes assyrios que em fauor de Titos vieram, buscando-lhe o ouro dẽtro nas entranhas, que algũs auião englutido pelo não auerem os tiranos da patria: assi que sahyam da bocca da lôba faminta; e cahiam nas unhas do esfaimado lião, como Yehaschel primeiro antevio dizendo: De fogo sahiram e fogo os queimará, o lião que faz cerca de suas cidades tudo o que dellas sahir espedaçará.

«E per remate e concrusão de todos meus males: com cornos de brauo touro dos desertos despanha, e com forças de ensanhado lião Africano entre ouelhas, e cõa raiua vnhas e bico de monstruoso Tigre de Hircania tras os filhos roubados, vi entrar em Yerusalaim aquella Aguia romana nas mãos do fero Titos, desatando as azas, ensanguentando o bico, estragando bosques de humanas criaturas, inglutindo carnes, chupãdo sangues, destrĩçãdo ossos, espedaçando membro a membro milhões de corpos, de sacerdotes, principes, velhos, mancebos, molheres prenhes, formosas moças, e de criaturas pouco antes nacidas; e cõ o duro bico (vedando os santos sacreficios) ateou o foguo nelles, e em todo o corpo do divino templo, tee penetrar no mais interior e vedado, e voando com elle ligeirissimamente na soberana altura das torres o sobia, nos muros, e em todolos ricos edeficios e ingeniosa architetura da maravilhosa cidade o pegava.

«Aqui muitos sacerdotes posto que lançandose da parte dos romanos, se podiã salvar, antes se lançavão elles mesmos no foguo, por se queimar cõ o templo, entre os quaes foram Merio, filho de Belga, e Joséfo, filho de Darea, e outros muitos coas arcas e caixões do tisouro em cinza se converterõ...» (1). E após uma descripção tão viva, a lamentação

---

(1) Ed. cit. 1.º vol., pag. XIX e XX.

tão intensa: «Ay derribada he minha fortaleza, donde me defendia dos dous ymigos, desfeito he o ninho da unica Fenix, arrancada a arvore, que de seus divinos frutos me mantinha, secas sam suas folhas, que me faziam delitosa sombra, sobida he aos ceos a verdadeira Alma do meu espirito, tendido deixa em terra nas unhas das cruas feras o corpo onde morava. Ó misquinho de mi, que me lançarom do meu terrestre paraizo, pisarõ cõ os pés as virgens de Israel, que eram suas boninas e flores, de que estava semeado, destruiram a gentil mancebia e grave velhice, seus novos cedros e antiguos aciprestes que suas raizes tinhão sobello derradeiro ceco arreigadas; turbarom com sangue e amargura as suas claras agoas de ley divina que os regava, assolarom os justos e prophetas cerca de seus muros, que reparavam as yras do señor, finalmente o meu claro Sol se escureceo, e em profunda tenebra me deixou envolto.» Num paiz de forte tradição litteraria e apurado gosto, esta obra, se houvesse podido circular livremente, teria grandemente contribuido para dois importantes effeitos litterarios: revelar os recursos de arte da historia de Israel, que tanta materia tragica contem e offereceu aos poetas do tempo de Luiz XIV, com o que desempenharia papel um pouco semelhante ao do *Génie do Christianisme,* cêrca de três seculos mais tarde; e preparar o gosto épico, grandiloquo e evocativo, tão proprio do nosso quinhentismo que desse gosto sahiu a sua obra-prima, os *Lusiadas.*

A obra fecha consoladoramente com o annuncio de melhores tempos para Israel, segundo a mesma vontade de Deus, que deixára os maiores males affligirem o seu povo. E assim a obra de Usque é, para os israelitas, rigorosamente orthodoxa e para nós eminentemente litteraria, duma belleza original, exemplo de ardente amor da patria alliado, confundido a fervorosa religiosidade, ambos expressos com brilhante relevo.

FREI HEITOR PINTO

Frei Heitor Pinto [1] publicou a sua famosa obra *Imagem da Vida Christã*, em 1563. Grande foi o seu exito, porque varias vezes se reeditou e para varias linguas foi traduzida.

A reedição e a traducção eram já então, como agora, as formas supremas do triumpho litterario por denunciarem a existencia dum largo publico de leitores. Modernamente só accresceu a homenagem da critica.

O titulo completo da obra já indica o seu conteúdo: *Imagem da Vida Christã ordenada por dialogos, como mẽbros de sua composiçam.* Os dialogos são seis: *Da verdadeira philosophia; da religião; da justiça; da tribulação; da vida solitaria; da lembrança da morte.*

O primeiro dialogo, entre um ermitão dos campos de Coimbra e um philosopho, decorre todo em torno da resposta, que o ermitão déra ao philosopho que o cumprimentára: «Eu nõ estou, nẽ tenho hũ soo ano de idade, e o mesmo podẽ de si dizer todos os homẽs». Como o philosopho, com grande copia de argumentos, pretendesse rebater a asserção do eremita, este justifica-se depois longamente. Esta justificação constitue o segundo capitulo, em que procura provar a brevidade da vida humana, comparada á vida eterna. A sua demonstração é tirada do «thesouro infallivel

---

[1] Frei Heitor Pinto nasceu na Covilhã, suppõe-se que em 1528. Professou no convento dos Jeronymos, de Belem, e seguiu os seus estudos no convento da Costa, na Universidade de Coimbra e na de Siguenza. Em 1565 teve a nomeação de reitor do Collegio de Coimbra e em 1571 foi eleito provincial da sua ordem. Ensinou na Universidade de Coimbra, na cadeira de Escriptura, para elle especialmente creada. Nobremente affecto á causa nacional, que D. Antonio, Prior do Crato, representava, foi affastado do ensino e transferido por ordem de Filippe II para o convento dos Jeronymos de Silla, onde morreu em 1584.

da sagrada Scriptura e da liçam dos Doctores Theologos» (pag. 10). E conclue do seguinte modo muito elucidativo quanto ao processo logico da sua demonstração: «E com isto ficam provadas as duas proposições, que eu auia de provar, que nem eu estaua, nẽ tinha dias de idade. E não vos enganeis cõ vos parecer que me vedes estar, porq. assi como hũ homẽ qu vay nũa náo com todas as vélas despregadas a força dos vẽtos atrauessando as duuidosas ondas, caso q. elle vá assẽtado, todavia anda chegãdose ao porto, assi eu ainda q. pareça que estou, cõ tudo caminho para a morte. E olhay, quã pouco ha q. vos aqui topey, que des então ategora passey hũa hora de vida, q. agora tenho menos. E esta perdi este espaço que vivi, porq. viver he perder a vida, & perdela he morrer, e morrer he deixar de ser, q. o nosso viver & o nosso ser andam ao livel unidos, & inseparaveis hũ do outro. Dõde se colhẽ q̃. quẽ deyxa de viver, vay deixando de ser, & deixãdo de ser, não está sempre nũ ser. E daqui se cõclue ser falso o que vos dizeis, que me vieis cõ vossos olhos viver & estar. Porq. como viver seja passar a vida, & passar seja não estar, seguese que se me vedes viver, vedesme passar & nã estar. Quanto mais q. me não vedes viver. Hũa cousa he verdesme vivo, outra he verdesme viver. A primeira he verdadeira, a segũda falsa. Porq. se me visseis viver, verieis ir caminhando a vida, & ella não se vê, dado q. se vejam seus effeytos; porque como a côr seja objecto da vida corporal, & ella nam possa ser senão cousa córada, porq. nenhũa cousa se vê senão por meo da cor, & a vida não tenha côr, seguese que he invisivel. Dõde está clarissimo que me não vedes viver» (pags. 130 e seg.).

Como o philosopho, sollicito em defender os sentidos, fizesse um caloroso elogio da vista, cujos dados particularmente o ermitão refutára, este rebate-o, allegando entre outros argumentos o de que a vista contenta o coração e distrahe o pensamento cujo unico objecto deve ser Deus.

Confessando, como confessa, o seu horror da observação sensorial, Frei Heitor Pinto mostra o seu perfeito estado de sincero mysticismo. Apontando os perigos do homem prestar attenção aos dados dos sentidos, é levado a definir a sua idéa de Deus: «Ninguem he bom senão só Deus. Assi como o centro he hũ, & indivisivel, & está no meo, & delle, saẽ as linhas para a circũferencia, assi Deus he hũa unidade simplicissima, hũ acto purissimo, q. está em todas as cousas, do qual procedẽ os rayos da fermosura das creaturas. Elle está dẽtro em nós, & he fonte de todo o ser sendo mesmo nosso ser, mais intimo a nós q. nós». E algumas linhas abaixo: «DEOS he hum principio sem principio, a mesma bondade, dõde vem tudo o que he bom. A fermosura da terra com suas heras, flores, plantas, rios & animaes: a beleza do ceo com toda a tapeçaria das claras & resplandecentes estrellas, toda a graça, sapiencia, virtudes, & ornamẽtos d'alma, finalmẽte toda a fermosura assi interior, como exterior, he hum resplandor dos rayos da divina fermosura. Tudo vem de Deos, daquella fermosura antigua, daquella sapiencia infinita, daquella bondade immensa, daquelle centro summo & sempiterno, que he Deos». (Pag. 18 e 18 v.). A verdadeira philosophia deve começá-la o homem pelo conhecimento de si mesmo, e deste conhecimento de si proprio virá elle ao conhecimento supremo de Deus, porque seria com conhecer-se bem a si que elle poderia medir a terrena miseria e por contraste alcançar a infinita grandeza de Deus. Mas conhecer-se o homem a si mesmo é conhecer sómente aquella parte digna de alguma meditação e analyse, a alma, porque a outra, o corpo, era uma parte inferior do genero humano, que não merecia que nella se attentasse. Este conhecimento da alma, esta intuspecção da propria consciencia, ainda que quanto ao methodo se approximasse da moderna psychologia, era quanto ao fim coisa muito diversa, porque não visava ao conhecimento da individualidade moral de cada um, ao mecanismo espiritual do

commum dos homens, sequer, mas apenas a chegar ao convencimento da baixa origem do genero humano, e a produzir a mais contricta humildade. Porque nalgum tempo os homens se affastaram da pratica do amor de Deus e da humildade e, em contrario, se possuiram de enfatuada prosapia, é que se tornou necessaria a vinda de Jesus. «E estando o mundo feito hũ labirintho de incomportaveis erros, falsas, & diabolicas opiniões, avendo Deos misericordia do homẽ que criára, mandou seu filho unigenito, Christo, nosso Deos, para nos salvar. Veo o bom Jesus, aquelle explendor da Gloria, como lhe chama S. Paulo, & figura de sua substancia, veo aquella verdade sempiterna, aquella verdadeyra vida, aquella sapiencia sem fim, aquella bõndade immensa, aquelle lume do lume, aquelle verbo divino nosso summo bem, & tomada nossa humanidade conversou cõnosco para nos ensinar, & mostrar o caminho da bemaventurança & allumiar nosso entendimento. Porque nas cousas sobrenaturaes sem o lume divino está cego o engenho humano». (Pag. 34 v). Depois de explicar a encarnação de Jesus, para sob a forma humana maior diffusão poder dar ás suas doutrinas, de narrar o seu ensino e a sua morte generosa, Frei Heitor Pinto chega á conclusão sobre a verdadeira philosophia que é o amor de Deus com todas as suas consequencias: conhecermo-nos a nós mesmos, subirmos por este proprio conhecimento ao de Deus, amá-lo de todo o coração, a elle nos entregarmos totalmente, e amar ao proximo como a nós mesmos, desinteressando-nos de todos os valores da vida, não receando a morte, fugirmos das vaidades e enganos do mundo, mais velar que dormir.

O segundo dialogo decorre entre dois frades portugueses, que se encontram na Lombardia, entre Parma e Plasencia. Conversando das saudades, que um delles, frade Jeronymo, tinha da tranquilla clausura que em Portugal gozára, antes de partir a tratar de negocios da sua Ordem, este faz o elogio da vida monastica. Com grande belleza, logo de

entrada nos aponta a felicidade do repouso solitario: «O ramo da oliveira com que a pomba hia contente levando-o no bico, he a esperança de certa & propinqua tranquillidade, na qual posta hũa alma fica clara, ainda que antes estivesse escura. Que isto tem a quietação: aplacar o espirito & aclarar o entendimento. Assi como agua dum tanque, se a moverdes e removerdes, fica turva, e escura, mas acabado todo o movimento, estando ella em paz, e sem se bolir, fica clara e limpa, assi alma distrahida e perturbada está escura e çuja, mas quietando-se e repousando, vae-se aclarando até que de todo fica limpa. E assi como estando agua turva e bascolejada nam vos vedes nella, mas como está quieta, vos representa logo vossa imagem, assi o desassossego e perturbaçam na alma faz com que vos não vejaes nella, mas sua quietação e repouso faz com que vos esteis nella conhecendo e vendo quem sois. De maneira que a tranquillidade do espirito he como hũ espelho, que vos está pondo ante os olhos vossa propria imagem. E creio eu que não haí lugar onde se ella milhor alcance & conserve, que no recolhimento do mosteiro e da cella». Distinguindo a religião, como virtude moral, do estado da religião, como modo de viver separado, explica a etymologia da palavra, della extrahindo ora o sentido de ligação espiritual, que a religião estabelece, ora o de apartamento a que obriga os que a ella se votam. Depois enumera as virtudes e os habitos espirituaes, que cabem ao religioso.

O terceiro dialogo, sobre a justiça, decorre entre um doutor theologo, um mathematico e um cidadão. As idéas e sentimentos expostos neste, como nos seguintes dialogos são todos os que uma viva imaginação póde extrahir da fé christã fervorosa; prevê-se por isso que, muitas vezes antes e depois dos *Dialogos* de Frei Heitor Pinto, hajam sido affirmados. Não são o merito principal e muito menos a razão da original belleza da obra; o que se distingue caracteristicamente é o estylo calmo, serenamente analytico, que da comparação a cada passo se soccorre e que, todo preoccupado em fazer

comprehender, não se detem ante a mais longa metaphora, a mais minuciosa descripção.

Vejamos esta que allude á influencia dos sentimentos sobre os juizos: «Assi, disse o mathematico, como o sol que entra pelas vidraças, tal côr representa, qual he a das vidraças, assi qual he a affeição, tal he a sentença. O sol quando nasce, & quando se põe parece mayor que ao meio dia sendo elle sempre de hũ tamanho, mas enganam-nos a vista os vapores, que pela manhã e á tarde se nos põem ante os olhos, atravessando-se entre nós & o sol, os quaes vapores nos servem de oculos, em que os raios visuaes batem como em vidros transparentes, e estendendo-se por elles, fazem parecer o sol mór do que parece ao meio dia, & doutra côr, porque quanto os rayos visuaes mais se alargam, tanto mór nos parece a cousa que vemos. Estes vapores, que sobem da terra, são nossas affeições, que são de nós, que somos terra: & elles são os que atravessando-se-nos diante dos olhos d'alma nos fazem parecer-nos as cousas vistas mayores, & doutra côr. E assi enganado o juizo, e corrupto o entendimento, julgamos as cousas nam segundo a verdade dellas, mas segundo afeiçam do amôr, ou do odio que lhe temos. E esta he causa porque na terra ha tão pouca justiça. Assi como o pintor per arte de perspectiva nos faz parecer as cousas altas e baixas, sendo a taboa igual e toda lisa, assi nossa estimativa per industria da affeiçam, nos faz parecer hũas mesmas obras em hũs grandes e eminentes, e em outros pequenas & escuras, sendo a substancia dellas nũa mesma igoaldade & resplandor. E desta enganosa perspectiva da affeiçã̄ ser commũ a muitos, vem a desenganada justiça a estar em poucos» (Pag. 91). Em Heitor Pinto as comparações, muito numerosas, desempenham verdadeiramente o papel de razões e argumentos, e sobre ellas construe o seu raciocinio e dellas extrahe conclusões, confundindo com um trabalho de logica demonstração o que só é trabalho de artistica approximação. Alêm da profusão das

circunstanciadas comparações, frequentemente tão longas que envolvem miudas descripções, uma caracteristica saliente do seu estylo é a serenidade, já de concepção já de expressão, que o affasta dos modos de dizer muito intensos, muito extremos, dos superlativos categoricos. Comparando e descrevendo, mostra a cada passo procurar a fiel expressão, não a mais concisa, mas sempre a mais verdadeira. Que o estylo lhe mereceu carinhos de artista, prova-o a exuberancia de metaphoras e circumloquios, já referida, e tambem o gosto relativamente frequente das formas parallelisticas e dos contrastes: «... mais descontente me faz a lembrança do contentamento que tive, que o descontentamento que tenho. Bem passaria com o trabalho, senão fosse a lembrança do descanso que perdi: porque então causam insoffrivel dôr os males presentes, quando são acompanhados da memoria dos bens passados». (Pag. 49). Os *Dialogos* são um tratado de psychologia, semelhante aos que modernamente se publicam como auxiliares da auto-educação do caracter. Os processos são os mesmos, analysando a consciencia intima e nella influindo, ou sejam a intuspecção e auto-suggestão; os objectivos é que são oppostos. Nos tratados hodiernos ensaia-se excitar a actividade, avigorar a energia e despertar impulsos combativos, ensina-se a luctar e a triumphar, graças ao esforço diligente e vigilante, á persistencia e á audacia — como não podia deixar de ser numa sociedade, em que são de lucta as condições normaes, e o ideal é o triumpho facil dessa lucta. Nos *Dialogos* Frei Heitor Pinto ensina o homem a conhecer-se a si mesmo, para que desolado da sua mesquinhez extirpe os vicios, os seus mais terrenos attributos, vença as paixões, evite o fragor do mundo, suas ambições, seus vãos triumphos, suas enganosas seducções, para se entregar na solidão á meditação das verdades christãs e a ellas aspirar, esperando a morte terrena sem a recear, só após a qual começará verdadeiramente a viver. São dois ideaes oppostos, a febril actividade de hoje e a obstinada

passividade do mystico quinhentista. A dôr, que este ideal activo e combativo de hoje pretende evitar a todo o transe, como o maior inimigo da felicidade humana, aponta-a Heitor Pinto como uma maneira de superiormente viver a vida, porque sendo a paciencia uma virtude essencial, só o soffrimento a gerava: «Mas não haverá paciencia, senão havendo tribulação. E por isso he a tribulação necessaria pois obra paciencia. Diz S. Joam no Apocalypsi, que vio ante o throno de Deus grande numero de sanctos com palmas na mão, & que lhe disse hũ delles: Estes são os que vieram da grande tribulação. Isto he o que dizia Christo a seus discipulos: O mundo será ledo e vós tristes, mas a vossa tristeza se converterá em alegria. Oppõe o mundo aos discipulos como cousas contrayras, como se dissesse: Os que são do mundo terão aqui alegria, mas ser-lhe-ha convertida em perpetua tristeza, mas os meus terão aqui tristeza, de que depois nascerá eterna alegria. Ó falsos prazeres do mundo convertidos tão azinha em pesares, ó enganosos contentamentos que logo no principio da viagem sossobram, e antes de verem a barca se vão ao fundo, succedendo em seu lugar insoffriveis tormentos. Diz Salomão que o pranto occupa o fim do contentamento. E assi como a serenidade do gosto dos maos se torna em diluvio de lagrimas, assi o diluvio das lagrimas dos bons se torna em serenidade de contentamentos». (Pag. 139 v). Mostra neste particular Frei Heitor Pinto um claro conhecimento da alma humana, dos effeitos varios que nella operam a alegria e a dôr, já empedernindo e couraçando de egoismo, já afinando-a, requintando-lhe a sensibilidade e a generosa sympathia: «assi com hũa mesma tribulação hũs se afinam, outros se queimam, hũs se mostram soffridos, outros impacientes, finalmente hũs se melhoram, outros se empeóram». (Pag. 142 v).

Só da sua calma se affasta o escriptor, quando abeira themas que para elle comportavam materia para arrebatada eloquencia, Deus e Christo. Então anima-se e procura deliberadamente a expressão intensa, os termos extremos.

FR. AMADOR ARRAES

É de 1589 a 1.ª edição dos *Dialogos*, de Fr. Amador Arraes, re-impressos em 1600, após revisão cuidadosa de seu auctor. E, portanto, á 2.ª edição que nos referimos na nossa resenha. (1)

Sobre os *Dialogos* dá uma informação inteiramente inesperada o P.e Pereira Sotto Maior (? — 1632), no seu *Tratado da Cidade de Portalegre:* «... foi muito bom letrado e estudioso. Acabou hũs Dialogos que o Doctor Hieronymo a Rais seu irmão, auia começado, cheos de muita Doctrina e eru-

---

(1) Frei Amador Arraes nasceu em Beja em 1530. Em 1546 professou na ordem dos carmelitas descalços; cursou a Universidade de Coimbra onde se doutorou em theologia. Foi pregador régio com D. Sebastião, coadjuctor do cardeal infante D. Henrique, quando este governou o arcebispado de Évora, e esmoler-mór do reino, quando o mesmo reinou. De Filippe II teve a nomeação de bispo de Portalegre, onde pastoreou de 1582 a 1596, anno em que renunciou á dignidade episcopal, recolhendo-se a Coimbra, onde morreu em 1600. — Sobre Frei Amador Arraes, principalmente sobre o seu governo do bispado de Portalegre, sua personalidade moral e motivos que o levaram a renunciar esse cargo, ha noticias desenvolvidas e muito curiosas num manuscripto recentemente publicado pelos srs. A. J. Torres de Carvalho e Luiz Keil, o primeiro como editor e o segundo como prefaciador e revisor, intitulado *Tratado da Cidade de Portalegre e de suas antiguidadas e fundação, bispos que nella residiram, e outras antigualhas e curiosidades, feito pelo Padre Diego Pereira de Sotto Maiór, indigno capellão em a Sancta See da dita cidade, dirigido a Dom Rodrigo da Cunha, bispo de Portalegre, etc.*, Elvas, 1919, xiv + 63 + vii pags. E no capitulo 9.º, pags. 25-29, que Sotto Maiór se occupa de Arraes, 3.º bispo daquella diocese, mostrando o seu caracter dadivoso e caritativo, sobrio, disciplinador e voluntarioso. Resignou o bispado por motivo duma demanda contra elle intentada pelo Cabido sobre os redditos de certa igreja. Como a sentença não fosse inteiramente conforme ao seu juizo opinioso, retirou-se. Do valor das noticias ministradas por Sotto Maiór póde-se julgar pela declaração seguinte: «Eu sou testemunha e fallo verdade que estive em sua companhia quasi dous annos, até sua partida. (Pag. 29).

dição pera todo o fiel Xpão se aproueitar delles.» (Pag. 29). Não podemos negar valor a este informe, porque Sotto Maiór viveu na privança do escriptor e é geralmente exacto nas suas noticias, mas não podemos derimir claramente o assumpto. Não encontramos nas bibliographias referencia a Jeronymo Arraes, nem vestigio de relevo da sua existencia.

A obra do benemerito bispo de Portalegre é inteiramente semelhante á de Frei Heitor Pinto, quanto á composição, mas della se aparta quanto á indole, intrinsecamente. Como o auctor da *Imagem da Vida Christã*, ordenou a sua exposição sob a forma de dialogos, em que um interlocutor é a alma a catechisar, que com suas objecções e resistencia provoca a argumentação do outro, que expõe a doutrina do auctor. Esse dialogo não é natural, pois a naturalidade não era sequer o proposito do auctor, é lento e longo, profuso, representando verdadeiramente a conversa sincera do auctor com a sua consciencia, expondo todas as razões de crer, em voz alta pensando e respondendo a todas as duvidas que se possam levantar, accumulando todos os argumentos possiveis, os da intelligencia e observação, os da historia classica e os elementos da biographia das grandes individualidades. A erudição é tambem um bom subsidio para argumentar.

Trata Frei Amador Arraes nos seus *Dialogos: das queixas dos enfermos e curas dos medicos; da gente judaica; da gloria e triumpho dos lusitanos; das condições do bom principe; da consolação para a hora da morte; da paciencia e fortaleza christã; do testamento christão; da invocação de nossa senhora.* Como se vê deste enunciado, Frei Amador Arraes é mais comprehensivo na sua obra que Frei Heitor Pinto; este é o verdadeiro mystico só para as coisas da alma voltado; aquelle tambem para a materia profana volve olhos attentos e della se occupa.

O segundo, terceiro e quarto dialogos versam assumpto mundanal, são mesmo dissertações profanas; um expõe a historia judaica, dispersão do povo judaico, sua situação nos paizes catholicos e explicação da mesma, outro faz o desen-

volvido perfil moral dum principe modelo, justissimo, prudentissimo e christianissimo, e outro resume a historia de Portugal, incluindo a velha Lusitania, e occupa-se dos descobrimentos e conquistas de alêm-mar. É claro que o pensamento religioso domina: os judeus eram justamente punidos do procedimento havido com Jesus Christo; o principe justo e bom, só com justiça e bondade seria ajudado de Deus e serviria a sua causa; e os portugueses haviam subordinado todo o seu esforço ao pensamento de derramar a fé, e só com a ajuda de Deus se podiam explicar os seus triumphos. Mas o sentimento religioso de Fr. Amador Arraes não tem a exaltação do de Frei Heitor Pinto, e por isso tambem é o seu estylo mais equilibrado, com menor brilho artistico, menos profusamente ornado das poeticas metaphoras, em que o auctor da *Imagem da vida christã* tanto se comprazia. Isto mesmo se vê nos dialogos que só versam materia de edificação religiosa. Frei Amador Arraes até mostra estimar a cultura litteraria e humanistica, e curiosa é a passagem dos seus *Dialogos*, em que expõe o que seria a illustração dum espirito elevado e distincto do seu tempo, a qual de seguida reproduzimos: «Herc.—Não me digaes nada porque me sobeja razão.

Tambem entendo o que entendo, e tenho meu pedaço de latim, e grego, e de Topicos, e elêchos, e dos Metheoros: e sei algo da sphera, porque quando Péro Nunez a lia a certos homẽs Principes, eu me achava presente. E li as decadas de João de Barros, e o Petrarcha em sua lingua, e essa merce me fez Deus, que pronuncio, e escreuo o Italiano, quomo se fôra hum dos naturaes; e li as historias do Jonio en latim, e as antiguidades de Florião de Campo en Castelhano, e o summario de Esteuam de Gariba Cãtabro, e a historia Imperial do vezinho de Sevilha, e a Pontifical do Illescas de Dueñas, e as Republicas, e os lettreiros do Moraes Cordubense: e sabe de mim que faço sonetos, que corrẽ por este Reino, festejados, sen se saber o nome do auctor.

Deixo o saber do paço, estimado de muitos, por ser galante, e não ganhado ao fumo da candea, quomo o scholar dos Bachareis, que nenhum primor tem, nem passo substancial para homẽs de arte: na qual cuido ninguem me fazer vantagem, en saber cometer hũa mõ de cortesãos. Tambem sou lido nas chronicas dos Reys, e sei as linhajes dos fidalgos de sua casa, e os modos per que alcançárão medrança: cousas essenciaes do paço.» (Pag. 42, ed. 1589).

Em Amador Arraes ha, a par do fervoroso sentimento religioso, que a seu serviço pôs a penna do escriptor, maior observação da vida e do seu tempo, mesmo certo fundo de bom senso, revelado principalmente no dialogo sobre as qualidades moraes, que deve ter um bom principe. Todavia, convem limitar, muito sahe do seu tempo e da observação da commum natureza humana, para procurar argumentos na velha antiguidade. Assim, exemplificando, para atacar a medicina terrena, á qual contrapõe a medicina espiritual dos consôlos religiosos, não se refere a vivos, «pois a enueja os persegue, e roe com seu dente canino», mas disputa sobre Hippocrates e Galeno.

FR. THOMÉ DE JESUS

Os *Trabalhos de Jesus,* escriptos no captiveiro de Marrocos, em meio das mais agras atribulações, foram dedicados á nação portuguesa, que á data soffria todo o cortejo de consequencias do desastre de Alcacer-Kibir. Na carta, datada de 1581, que Fr. Thomé de Jesus endereçou aos seus compatriotas, explica com vivo patriotismo e viva uncção religiosa o por que o fazia e o que tinha em vista. Podia ser que, sob o peso de tão amargas humilhações do dominio estrangeiro, os portugueses perdessem a paciencia e a resignação, que são essenciaes virtudes christãs e dos maiores meritos da vida. Era, por isso, opportuno lembrar-lh'as e exhortá-los ao amôr de Deus, como aos povos d'Italia fizera

Santo Agostinho, fundador da ordem a que pertencia Fr. Thomé de Jesus ([1]), quando o vento da desgraça furiosamente soprára por sobre elles. Diz o escriptor, tendo apontado as separações no genero humano, que resultam das variedades de opinião sobre materias incontroversas: «A reformação destas variedades, e desatinos do humano coração consiste em entender, que huma só he a cousa no ceo, e na terra, no tempo, e na eternidade importante, que he cumprir-se a divina vontade em tudo por sua honra, e gloria, e em o querer assi como o entende com humilde sujeição. Aqui está a fonte de todos os bens quantos de Deos podemos esperar, e o remedio, e cura de todos os males quantos causam, e fazem pesada, e perigosa a vida humana, e a quietação do humano coração em todas as mudanças, e perturbações da vida.» (Pag. XXII). Seria necessario que os portugueses, longe de se abysmarem no desespero, levantassem o pensamento para o muito que pela humanidade Christo soffrêra, considerassem no muito de favor e protecção que de Deus haviam recebido, se conformassem agora na adversidade á vontade divina e ainda agradecessem o haverem sido por Deus eleitos para lhe provarem a perseverança da sua fé e executarem a sua divina vontade. «Fundados nestas puras e eternas verdades, charissimos meus, e Christianissi-

---

([1]) Frei Thomé de Jesus nasceu em Lisboa em 1529, filho do alto funccionario da corôa, Fernão Alvares de Andrade. Entrou e fez o noviciado no Convento dos Agostinhos, da Graça, de Lisboa, onde professou em 1544, anno em que passou ao Collegio de Coimbra a concluir os seus estudos. Regressando a Lisboa exerceu o delicado cargo de mestre de noviços. Para mais se isolar, retirou-se para o convento de Penafirme no termo de Torres Vedras, onde exerceu o priorado. Foi tambem visitador da ordem. Em 1578 acompanhou a expedição de D. Sebastião, tomando parte na batalha de Alcacer-Kibir, onde foi ferido e aprisionado, quando exhortava os combatentes e acudia aos feridos. No carcere soffreu os peóres tratos e humilhações, com piedosa resignação até á sua morte, oppondo-se sempre a que o resgatassem. Morreu em 1582.

mos Portugueses, não façais conta da ignorancia dos que vos têm por nação já desamparada de Deos, e desfavorecida delle pelos muitos trabalhos que nos tempos presentes vos deo. Mas conhecendo a paternal condição do amor de nosso Deos que aos filhos que mais ama, mais castiga (como diz a Divina Escriptura) e aos que lhe são mais acceitos menos defeitos lhes soffre, agora vos havei por mais lembrados delle e confiai que vossos presentes trabalhos são para muitos maióres bens: e que serão vossas dores as medidas de vossas consolações: não pera se medirem huma por huma, mas por cada huma muitas. Lembrai-vos das grandes mercês que vossa oração tem de Deos recebido, e a muita honra que por ellas entre todas as nações quiz esse Senhor que tivesseis. E confiai que nenhumas mudanças são poderosas para escurecer vosso nome: se da vossa parte não faltar firme fé, e segura confiança na bondade, e poder daquelle Senhor que sempre até agora vos alentou e favoreceo. Agradecei, Christianissimos Portugueses, a nosso Senhor ser de vós escolhidos entre todas as nações do mundo por hum muito principal instrumento de accrescentar por vós a gloria do seu santo nome, e quantas e largas mercês para isso vos fez, das quaes vos deveis lembrar para não acabarem os castigos presentes de derribar vossos corações. Mas tomarde-los com humildade, por disposições pera procurardes mais com a vida, e sangue, fazendas e forças, de prosseguir o accrescentamento de sua honra por todo o mundo: e accenderdes mais seu amôr em vossos corações, e resplandecer mais agora em vós seu serviço á Christandade.» (Pag. XXV). Os portugueses, que longe da metropole, em captiveiro duro dos infieis, não podiam presenciar os soffrimentos que no reino occorriam, não soffreriam menos. Se os males, que aos portugueses livres da metropole affligiam, tinham maior resonancia, «maior toada» pelos tempos adeante, tinham tambem as consolações da livre pratica do culto, da frequencia dos templos, da privança dos ministros da igreja, das consolações e

arrimos que de taes fontes provêm. Porêm, os captivos dos mouros, entre os quaes se contava Frei Thomé de Jesus, ao tempo da redacção da sua capital obra, soffriam como os outros, mas ainda com o aggravamento de não terem aquellas consolações e de correrem grande risco de queda espiritual, a do desespero, da duvida ou da colera. Para consolar os seus irmãos da patria e de amarguras, desses soffrimentos dentro e fóra do captiveiro é que Frei Thomé de Jesus compôs os *Trabalhos de Jesus*, balsamo de piedade ineffavel, que pelas circunstancias adversas em que fôram escriptos e pelo acabamento e exito alcançados o proprio auctor julgava dictados por inspiração divina. Elle no-lo diz: «Fazendo-me Deos do numero destes seus filhos atribulados, e posto só em escura prisão, ora em ferros, ora sem elles, com os mais annexos do estado de captivo, sabendo quanto maior era minha fraqueza que a de todos os outros, assi como sem meus merecimentos me fez mercê destes trabalhos, assi só por sua bondade me fez de me inspirar que passasse o tempo nelles (que tinha desoccupado) em recopilar os Trabalhos de Jesus, que me podiam ser allivio certo de minhas afflicções. Commetti esta obra, havendo por industria, e muito segredo papel e tinta, e escrevendo as mais das vezes sem mais luz que a que entrava por gretas da porta, ou agulheiros e buracos das paredes. Furtava para isto o tempo, por me não verem, e os mais aparelhos necessarios, senão só o que de graça a luz divina a meus interiores e cegos olhos dava, sem eu lh'o merecer. Cuidei no começo, fazer huma muito breve recopilação dos trabalhos do Senhor; e confesso a sua bondade, que nem sabia por onde começasse, nem como continuasse, nem em que acabasse. Mas indo escrevendo, e levado não de meu cabedal, senão da sua mão, costumada a guiar as ovelhas perdidas, achei-me no cabo com dous volumes feitos, a historia de seus trabalhos, considerações e exercicios, e doutrinas que sobre elles, elle, sem eu o ouvir, me ensinou. As quaes, confesso a sua misericor-

dia, que nunca, nem antes, nem depois, nem então soube sentir da maneira que m'o elle fazia escrever. E como isto foi sem nenhuma ajuda de livros, e sem nenhum uso de escrever cousas desta materia; ainda que eu não queria, ficam todas as faltas e imperfeições desta obra minhas, e o que nestes livros pode aproveitar só fazenda sua.» (Pag. XXVI e XXVII).

O plano dos *Trabalhos de Jesus* é muito differente do das outras obras congeneres, anteriormente referidas; não tem o cunho artistico da de Frei Heitor Pinto, nem de Samuel Usque ou de Frei Amador Arraes; é mais didactico. Dividem-se em duas partes: a primeira alcança vinte e cinco trabalhos soffridos por Jesus desde o seu nascimento até á Paixão; a segunda toda a Paixão. Cada trabalho é circunstanciadamente narrado, em seguida devidamente interpretado e apreciado nos chamados exercicios, que propõem materia para meditação. Alêm dos exercicios correspondentes aos vinte e cinco trabalhos narrados em cada parte da obra, ha alguns exercicios extraordinarios sobre outras materias. Conhecimento da natureza humana, grande resignação ao soffrimento, conceitos substanciosos e argutos, linguagem limpida e as mais das vezes fluentissima, são as principaes feições dos *Trabalhos de Jesus*, obra traduzida para varias linguas [1].

---

[1] V. a lista das traducções inglesas em «*Os Trabalhos de Jesus*», *de Frei Thomé de Jesus*, do sr. Edgar Prestage, publicado no IV vol. do *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias de Lisbôa*, Lisbôa, 1911. Para as traducções francesas ver *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus, Bibliographie*, tomo 1.º Ha tambem traducções em italiano, hespanhol e latim.

CAPITULO IX

GENEROS MENORES

A. — ESCRIPTOS MORALISTAS

Abre esta pequena galeria o Dr. João de Barros ([1]) com seu *Espelho de Casados*, publicado em 1540 e reproduzido em 1874 por esforços de Tito de Noronha e Antonio Cabral. O manuscripto, que se guarda na Bibliotheca de Evora, com o titulo de *Doze razões sobre o casamento*, deve ser uma primeira redacção do *Espelho de Casados*. Nessa obra, o auctor impregnado da philosophia dos antigos e conciliando-a em sua consciencia com o christianismo, propõe-se tirar conclusões uteis, pragmaticas da vasta sciencia, pois como elle diz, citando Aristoteles, varios são os fins com que cada um pretende saber. Doze são as razões que João de Barros reu-

---

([1]) João de Barros, que é necessario não confundir com o auctor das *Decadas*, seu homonymo, era natural do Porto, segundo uns, e de Braga, segundo outros, entre elles fundadamente Camillo; foi doutor em leis pela Universidade de Coimbra. Foi ouvidor do arcebispo de Braga, escrivão da camara de D. João III desde 1548 e desembargador dos aggravos em 1549. Fez parte duma commissão encarregada de rever os impostos e, por ordem do Cardeal D. Henrique, dirigiu a reforma dos cartórios de varios conventos. Ignoram-se as datas do seu nascimento e morte. O sr. Frazão de Vasconcellos deu alguns informes sobre a familia deste escriptor no opusculo, *Ascendencia materna do Desembargador João de Barros*, Lisboa, 1917, e o sr. Antonio Baião publicou alguns do-

niu dentre as allegadas contra o casamento, as quaes enuncia e rebate, segundo os processos demonstrativos da epocha já por nós referidos noutros passos.

Essas razões são as seguintes: ser o matrimonio um estado cheio de encargos; o desgosto a que se sujeitam os casados com perderem os filhos; a servidão que no fundo elle é; a inferioridade moral e mental da mulher; a inconstancia della; a sua incontinencia; as discordias acarretadas pelo adulterio; a impossibilidade de viver com a adultera; as «tachas e manhas» das mulheres; a pobreza, a doença e a velhice; a desegualdade de haveres; a indissolubilidade do casamento. A estas razões de opposição contrapõe João de Barros outras tantas em defesa do casamento; a necessidade de o homem se perpetuar; ser um sacramento divino; a sua gloria e alegria; o exemplo dos antepassados; a grande repetição do casamento mesmo entre os modernos; os prazeres da paternidade; a honra; o respeito da amizade; o proveito que delle resulta para o paiz; a ajuda que ao homem traz a mulher; ser com o estado de religião dos dois unicos estados politicos admissiveis; e evitar o peccado. Numa terceira parte nova discussão e additamentos fez o auctor a estas doze razões, e numa quarta e ultima parte enunciou doze requisitos que se devem observar para que os casamentos sejam felizes.

---

cumentos a elle referentes na seguinte collecção valiosissima: *Documentos ineditos sobre João de Barros, sobre o escriptor seu homonymo contemporaneo, sobre a familia do historiador e sobre os continuadores das suas «Décadas»*, no *Boletim da Segunda Classe da Academia das Sciencias*, vol. II, Coimbra, 1917. Os documentos biographicos sobre o auctor do *Espelho de Casados*, divulgados pelo sr. A. B., são: alvará de 1562, pelo qual se faz mercê de quatro moios de cevada emquanto servir o cargo de escrivão das cousas da comarca da Extremadura, que declara desempenhar ha quatorze annos, ou seja desde 1548; declaração de 1586 sobre a successão dum padrão de juros concedido em 1563; mercê de dinheiro em 1571; carta de aposentação no cargo de escrivão da comarca da Extremadura, em 1572; mercê de dinheiro em 1575.

Todo o arrazoado de João de Barros, feito de fundamentos tirados da generalidade da natureza humana e de auctoridade dos antigos, mostra bem o desconhecimento em que se compraziam estes auctores a respeito da diversidade infinita dos caracteres e a sua completa carencia de instincto psychologico. Mais original é o pequeno tratado encomiastico do licenciado Ruy Gonçalves intitulado *Dos privilegios e prerogativas que o genero feminino tem por direito commum & ordenações do Reyno mais que o genero masculino,* publicado em 1557. Essa obrinha, dedicada á rainha D. Catharina, tida como um exemplo das superioridades femininas defendidas pelo autor, tem uma evidente intenção de galantaria, a que até se adequou a fórma extrinseca, que lhe dá o aspecto do que hoje se chama uma *plaquette.* Com grande erudição e grande copia de argumentos, que não excluem certa ingenuidade, o auctor enuncia as seguintes virtudes, em que as mulheres igualaram ou excederam os homens, do que dá exemplos: doutrina e saber; conselho; devoção e temor de Deus; liberalidade: clemencia e misericordia, castidade e outros elevados dotes moraes; a seguir aponta algumas especiaes disposições legaes, que beneficiavam o sexo feminino. Ruy Gonçalves tratou este assumpto, tão fecundo de materia litteraria, muito mecanicamente, só com erudição e muito pequena observação da alma feminina. Bem merece, não obstante, ser lembrado, porque a sua voz foi a primeira que se ergueu a defender o sexo das opiniões tradicionaes, que sobre elle pesavam,

O historiador das *Decadas* tambem nos deixou escriptos de moral, mas em exposição didactica, sem qualquer proposito de arte ou mesmo alguma implicita belleza artistica na dicção. Os escriptos moraes de João de Barros são a *Ropicapnefma*, de 1532 [1]; o *Dialogo de João de Barros com dous fi-*

[1] V. a edição do Visconde de Azevedo: *Compilação de varias obras do insigne portuguès João de Barros—Contem a Ropica Pnefma e*

lhos seus sobre preceitos moraes em forma de jogo, 1540; e o *Dialogo da Viciosa Vergonha*, [1] do mesmo anno. São todos estes escriptos trabalhos de educador e por elles, bem como pela sua *Cartinha* e pela sua *Gramatica da lingua portuguesa*, se prende indissoluvelmente o nome de João de Barros á historia da educação em Portugal.

A Viciosa Vergonha tinha já sido promettida no prologo da *Cartinha* e com ella e com a *Grammatica* forma um systema de educação da primeira infancia. A moral que domina estes escriptos é a ethica christã, accrescida de sentimentos activos, como o amôr da gloria e o heroismo, a dedicação civica, que trahem influencia de Plutarcho, o biographo dos grandes caracteres da antiguidade, e que, tambem, se harmonizavam perfeitamente com a concepção historica do auctor da *Asia*. De arte só têm a forma em dialogos e as personificações de sentimentos, de faculdades da alma ou de abstractas idéas: na *Ropicapnefma* são interlocutores o tempo, o entendimento, a vontade e a razão. Além do interesse, que devem merecer ao historiador das idéas moraes e das idéas sobre educação da mocidade, estas obras são um vestigio bem accentuado da influencia de Plutarcho e Seneca, auctores verdadeiramente cosmopolitas pela acceitação influente que em toda a parte tiveram.

A pequena obrinha de D. Francisco de Portugal [2],

---

o Dialogo com dous filhos seus sobre preceitos moraes, Porto, MDCCCLXIX, 340 pags.

(1) V. *Compilação de varias obras do insigne portuguez João de Barros*, Lisboa, MDCCLXXV, 340 pags.

(2) D. Francisco de Portugal, 1.º Conde do Vimioso, nasceu em Evora em anno que se ignora, e foi filho de D. Affonso de Portugal, depois bispo daquella cidade. Gozou de grande prestigio entre os seus contemporaneos e desempenhou missões de responsabilidade e confiança: acompanhou D. Manuel I numa sua viagem a Castella, acompanhou a princesa D. Isabel na sua viagem para a Allemanha, para se casar com Carlos V. Distinguiu-se por seus feitos militares em Arzilla, em 1509,

Sentenças, é o primeiro escrito deste genero, maximas, em lingua portuguesa. Só em 1605 seu neto D. Henrique de Portugal publicou as *Sentenças*, o que faz attribuir a esta publicação tardia e fóra das vistas de seu auctor as irregularidades de texto e deficiencias de pontuação, que evidentemente existem na obra, hoje mais divulgada, graças á reedição que della fez em 1805 o sr. Prof. Mendes dos Remedios. Contém o livrinho duzentas e quarenta e seis sentenças em prosa e cento e trinta e oito em metro, as quaes versam, na sua grande maioria, a natureza humana, vista através dum pessimismo normativo, que simultaneamente reprehende e quer ensinar. Ellas e o theor de vida, activa, digna, esmoler e despretensiosa do seu auctor, attestam uma elevada vocação de moralista. E se nós fizermos uma combinação, nem muito profunda, nem muito subtilmente philosophica, das tendencias da moral christã, do estoicismo de Cicero, da lição dos grandes varões de Plutarcho e do pessimismo aristocratico e severo de Seneca, teremos recomposto o conteúdo dessa curiosa obra. Já porque a lingua ainda então não possuia a necessaria malleabilidade, já porque D. Francisco de Portugal, collaborador do *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Rezende, não se acurasse em limar o seu estylo de modo a produzir a maxima expressão e relevo, como mais tarde La Rochefoucald, de quem se conhecem differentes redacções das mesmas maximas, a dicção das *Sentenças* nem sempre é clara, antes muitas vezes o seu pensamento é obscurecido, mesmo occulto por uma redacção infeliz. Isto succede mais frequentemente nas sentenças em verso do que nas sentenças em prosa. Numas

---

em Azamôr, em 1513, tendo chegado a governar esta praça em substituição do Duque de Bragança, D. Jayme. Foi védor da fazenda de D. Manuel I e de D. João III e camareiro-mór dos filhos deste rei. No fim da vida resignou a vida publica e retirou para Evora, onde morreu em 1549, deixando de si a recordação da muita beneficencia que praticára.

e noutras predomina a forma parallelistica, quanto ao sentido; cada quadra tem dois pensamentos, que se exprimem por dois versos, mas nem sempre o segundo termo joga com o primeiro em correspondencia logica. D. Francisco de Portugal, porque viu muito mundo e porque o soube ver, conheceu bem a fragilidade da argilla humana, interesseiramente astuta e malevola e ás vezes um pouco inclinada ao bem, emquanto essa rara inclinação não envolve compromettimento. Essa fragilidade a aponta elle repetidamente, ensinando tambem algumas boas e sãs normas de prudencia, de senso e generosidade. Devemos, porêm, notar que é mais arguto e mais amplo na comprehensão, emquanto observa e expande o seu desilludido pessimismo, do que na reprehensão, quando construe a sua moral. Esta é um conjuncto de maximas abstractas, que seriam o proceder duma consciencia christã, justa e desambiciosa. O seu lado negativo é todo fundamentado na observação; o lado positivo deriva da contemplação dum ideal inattingivel, quando muito de alguns casos em que a verdade e a justiça se revelavam ostentando o caudal das suas consequencias. Surprehende como um fidalgo da côrte de D. Manuel I pôde ter da vida uma visão tão desannuviada de preconceitos e uma tão critica interpretação, que o levaram a formular as opiniões seguintes, corajosamente declaradas:

O que está na pessoa se deve estimar; tudo o mais é da fortuna.—
Calando se desonra quem com medo se cala.—
Bem basta para desprezar o mundo, serem os homẽs julgados pellos homẽs.
O poder endurece os máos, e justifica os bõs.
A justiça como as mãos do sorurgião com quanta mais leuidão cura melhor he.
A desestima dos bons dá ousadia aos máos.
Para conhecer quem cada hũ he, não ha differença de estados.
O homẽ sómente a Deos, & á vergonha deve auer medo.
O saber comũ aproua o q̃. se usa.

O estado dos Reys são os homẽs, o que os tem melhores he mais poderoso.
O poderoso deve sómente usar do poder da razão.
Ao bom sómente obriga o em que a virtude obriga.
O Rey deve ser triaga contra a mentira.
Quem não emmudece vendo que falla com as orelhas dos homẽs, & não com os corações dos homẽs!
Os homens são jornaleiros do mundo; paga mal a quem o despreza.
Mais se sente aos Reys calãdolhe (*sic*) verdades que dizendolhe (*sic*) mentiras.
O verdadeiro a si mais que a todos deseja satisfazer. —
Espanto he sosterse o mundo cõa idolatria dos poderosos. —
Ser sogeito a outrem he desterro da vontade. —
Quem quizér emmendar o mundo seja em si. —
Quem deseja ordenar o mũdo não segue o mũdo. —
Os homens são alcatruzes do mũdo, pellos sãos vem a ordem, e pellos quebrados se vay a virtude.

Estas sentenças, que escolhemos e reproduzimos, mostrarão que D. Francisco de Portugal, entre desdenhoso e desilludido, bem conheceu os homens, bem penetrou os motivos das suas acções, intelligentemente mediu o grande lugar que o mal occupa, só limitado pelo medo. A sua analyse profunda a todos observou, não detendo a sua curiosidade nem ante os prejuizos do mundo, nem ante os poderosos, nem ante os reis. A todos apontou o mal e o bem, mas como este é só uma aspiração, desdenhou o mundo, fugiu delle, acoitando-se á sua consciencia e a Deus; á sua consciencia porque era um individualista e a Deus porque era christão.

Ser tão declarada e affoitamente individualista e, sendo christão, construir para expansão do seu individualismo uma moral tão nobre e tão ampla, e tambem tão estranha ao mysticismo, tão laica, como hoje se diria — é em que consiste a originalidade destas *Sentenças*, escriptas num tempo em que o mysticismo era a solução de todos os pessimismos. O que D. Francisco de Portugal pretendia era que, desilludido, se procurasse bem proceder:

He ignorancia esperar
Por outro tempo melhor
E no presente acertar
Convem sempre ao Sabedor.

Apesar de claramente haver escripto: *não ha buraco no mundo para escapar do mundo senão Deos*, o auctor das *Sentenças* nunca teve em mira a renuncia do mysticismo. Disso o preservaram as suas leituras dos moralistas classicos, principalmente de Cicero, Seneca o Philosopho e Plutarcho, que ha a certeza de serem bem conhecidos nesse tempo em Portugal.

A obrinha de Joanna da Gama, [1] *Ditos da Freira*, publicada a primeira vez em 1555 (?) foi muita mal conhecida até á reproducção feita por Tito de Noronha. Consta de varios pensamentos, ordenados alphabeticamente por seus titulos, a saber: affeição, adversidade, amizade, amor, amor proprio, arreceios, auctoridade, abilidades *(sic)*, bem do espirito, bens temporaes, bemaventurança, bons, contentamento, castidade, cegueira do coração, consultação, conselho, conversação, cortezia, colera, coração, culpa, costume, cobiça, Deus, descanso, discreção, desenganos, desejo, desassocego, descuido, dor, etc., etc. Sobre tão vasta e multipla materia compôs Joanna da Gama os seus pensamentos cuja philosophia se reduz ao desengano dum coração que reconheceu a inanidade dos bens terrenos, expresso de modos muito communs, que não accusa a perspicacia psychologica nem a redacção concentrada de D. Francisco de Portugal. Modestamente, a

---

[1] Joanna da Gama nasceu em Vianna do Castelo em anno, que se ignora. Após a morte de seu marido, retirou-se para Evora, onde fundou o Convento de S. Salvador do Mundo, no qual praticou as regras de S. Francisco até ao momento em que, por ordem do cardeal D. Henrique, as recolhidas se dispersaram. Morreu em Evora, em 1586. A sua obra corre na impressão dirigida por Tito de Noronha, Porto, 1872.

auctora explica a sua obrinha: «Estes ditos me estam ameaçando que por elles heide ser condemnada no juizo de muytos: se a ignorancia sobeja me faz sel-o que tenha necessidade de perdão, d'aqui o peço aos que o lerem.

Assaz de muita pequice e pouca prudencia, grande ousadia e alta presunçam seria a minha se cuidasse que ha ninguem de achar sumo ou sabor nestes ditos, pois sam feitos de quem nam sabe; pera mim só os fiz por ter fraca memoria» (1). São effectivamente reflexões dum espirito propenso ao isolamento e já conhecedor dos valores do mundo, que curioso de a si mesmo se conhecer, de organizar o seu corpo de opiniões e sentimentos, se deu ao trabalho de registar o que lhe ia occorrendo. Não têm, nem pretendem ter originalidade, nem profundeza, nem brilho litterario. Acompanham os *Ditos* algumas peças poeticas, onde não sobra a inspiração e que repetem as reflexões da parte em prosa.

B — ROTEIROS DE VIAGENS

Das muitas viagens, que por mar e por terra, aventurosamente fizeram os portugueses no seculo XVI, numerosas narrativas se fizeram, sem se limitarem aos tragicos episodios dos naufragios, quando das maritimas se occupavam, como os auctores dos opusculos colleccionados sob o titulo generico de *Historia Tragico-maritima*. Estas narrativas mais circunstanciadas foram os roteiros e itinerarios, que só por coincidencia podem constituir generos litterarios, por coincidencia porque o seu objectivo não era deliberadamente procurar a emoção esthetica, mas servir os estudos geographicos e a curiosidade de exotismo e maravilha. Litterariamente, taes obras participam de caracteres proprios do

(1) V. *Ditos*, Pag. 23, ed. de 1872.

romance, da historia e das memorias. Como o romance de cavallaria, são apologias do heroimo individual e das virtudes da perseverança, da abnegação e espirito de sacrificio, ainda como o romance de cavallaria no maravilhoso romanesco cifram o seu interesse, e as suas aventuras decorrem em paizes exoticos litterariamente tão vagos como os da phantastica geographia dos Amadises e Palmeirins onde por consequencia cabia toda a aventura. Da historia têm o escrupulo de exactidão e das memorias a intenção autobiographica; divergem, porêm, daquellas porque visam mais a narrar as deslocações affoitas e complicadas do auctor-protagonista no espaço, do que os feitos no tempo dum rei ou governador, e das memorias porque não têm os juizos e reflexões, que estes sempre comportam, as intimas revelações que dellas fazem o principal merito. Quem escreve memorias abstrahe por completo do publico e sente-se, por isso, numa posição amplamente livre. Ora este cunho das opiniões e julgamentos dos auctores é que não existe nos roteiros itinerarios.

Um dos mais curiosos e mais uteis roteiros é o da viagem de Vasco da Gama, attribuido a Alvaro Velho, o qual é certamente de todos o menos litterario. D. João de Castro (1500-1548), o famoso vice-rei da India, escreveu três roteiros e projectou um quarto, que provavelmente de projecto não passou. São esses três o *Roteiro em que se contem a viagem que fizeram os portugueses no anno de 1541 de Gôa até Suez*, publicado em Paris, em 1833, por diligencias do Doutor Nunes de Carvalho; o *Roteiro da Costa da India, de Gôa a Dio*, publicado no anno de 1843 por Diogo Köpke; e o *Roteiro de Lisboa a Gôa*, editado em 1882 com importantes annotações historicas, geographicas, nauticas e astronomicas por Andrade de Côrvo. O projectado teria sido um roteiro de outra parte das costas da India. Estas obras intressam á historia da sciencia nautica principalmente, pois são a narrativa, em forma de diario, das viagens do illustre guerreiro,

em que cada dia é designado sob a rubrica de *caminho*, e é o caminho que realmente se descreve, só dessa descripção sahindo para nos referir as operações do calculo da altura do sol, fazer as suas notações e extrahir os seus corollarios.

A seguinte passagem dará uma idéa do texto, naquella parte menos tomada pelas operações astronomicas: «Sesta feira 31 de maio todo dia foi o vento calma; quanto a naao gouernaua, fizemos o caminho ao susueste e ao sul quarta de sueste: [1] o Piloto e mestre tomarão o sol, e acharanse em 20 graos $\frac{3}{4}$: este dia vimos muitos [2] grajaos e Rabiforcados.

De noite toda foi o vento nordeste e lesnordeste muito bonança; ao quarto da prima gouernamos ao sul quarta de sueste e ao susueste; mas a modorra e alua gouernamos ao susueste e ao sueste quarta do sul» [3].

O Padre Francisco Alvares [4] contou o que observára na côrte do negus da Abyssinia, que longamente privou, na obra *Verdadera informaçam das terras do Preste João*... 1540.

De Frei Gaspar da Cruz [5] possuimos uma curiosa obra

---

(1) Altura do meo dia. *Nota de D. João de Castro.*

(2) Aves aparecerão. *Idem.*

(3) V. *Roteiro de Lisboa a Gôa*, ed. da Academia Real das Sciencias, Lisboa, 1882. Pag. 178.

(4) Francisco Alvares, cuja biographia em grande parte se ignora, fez parte da embaixada que, em 1515, D. Manuel I enviou ao soberano da Abyssinia, de que foi chefe Duarte Galvão, morto no caminho. Succedeu-lhe no cargo D. Rodrigo de Lima, que o P.e Alvares acompanhou do mesmo modo, residindo na Abyssinia até 1526. Em 1527 voltou a Lisboa, donde ainda sahiu para acompanhar a Roma um embaixador abexim. Os seus serviços foram recompensados por D. João III.

(5) Frei Gaspar da Cruz nasceu em Evora em data desconhecida e professou no convento de Azeitão. Em 1548 partiu para a India com mais doze religiosos, sob a direcção do vigario Diogo Bermudes. Viveu em Gôa e Malaca, onde activamente trabalhou pelos progressos da religião christã, esteve no reino de Cambaia e em 1556 passou a missionar na China, onde foi o primeiro apostolo. Igual ministerio exerceu no reino

de informação, mais quantiosa de noticias que os simples roteiros e itinerarios, o *Tratado em que se contam muito por extenso as cousas da China, com suas particularidades, e assim do reino de Ormus,* Evora, 1570.

Antonio Tenreiro, Fr. Pantaleão de Aveiro e Fernão Cardim contaram tambem o itinerario de suas viagens. Porêm sobre todos destaca Fernão Mendes Pinto, (¹) auctor da *Peregrinação,* na qual alêm do interesse geographico, que é o

---

de Ormuz. Em 1569 regressou ao reino. Provido por D. Sebastião no cargo de bispo de Malaca, declinou essa dignidade. Falleceu em Setubal, em 1570, victima de peste, quando se occupava na caridosa enfermagem dos pestiferos.

(¹) Fernão Mendes Pinto nasceu em Montemór-o-velho provavelmente em 1509, de familia humilde. Em 1521 um seu tio trouxe-o para Lisbôa, onde serviu uma senhora nobre, de cuja casa fugiu por causas que não confessa, embarcando logo numa caravella que partia para Setubal. Nessa viagem foi a caravella accommettida por piratas, que apresaram Mendes Pinto com outros tripulantes. No caminho para Marrocos, aonde ia ser vendido, os piratas assaltaram uma nau, que vinha da Africa, com opulenta carga, pelo que abandonaram os captivos na costa de Portugal para poderem vender no norte da Europa a carga roubada. Servindo varios amos se conservou no reino até 1537, anno em que partiu para a India. No Oriente correu as aventuras extraordinarias, que na sua *Peregrinação* conta, e regressou a Lisbôa em 1558. Passou o resto da vida em Almada, onde morreu em 1583. Filippe I concedeu-lhe uma tença de dois moios de trigo.—Devem-se ao sr. Christovam Ayres progressos importantes no conhecimento das relações de Fernão Mendes Pinto com o Japão, consignados nas duas memorias *Fernão Mendes Pinto — Subsidios para a sua biographia e para o estudo da sua obra,* Lisboa, 1904, 127 pags., e *Fernão Mendes Pinto e o Japão,* Lisboa, 1906, 155 pags. A primeira funda-se sobre cartas de padres da Companhia de Jesus, contemporaneos do viajante, das quaes existe uma collecção na Bibliotheca da Academia Real das Sciencias, e reconstitue completamente a viagem de Fernão Mendes ao Japão, desde a sua sahida de Gôa em 18 de abril de 1554 até á chegada ao porto japonês de Bungo em principio de julho de 1556, e depois a viagem de regresso a Lisboa, aonde chegou em 22 de Setembro de 1558. A segunda memoria esclarece varios pontos importantes, como as relações do viajante-escriptor com a Companhia para cujo gremio entrára por occasião dos solemnes

principal nas obras dos outros auctores nomeados, se exemplificam dotes litterarios. A *Peregrinação* só publicada em 1614 é um notavel exemplo da arte de serenamente contar, que em grau eminente possuiram os portugueses do seculo XVI, minuciosos chronistas da historia episodica, e exemplifica tambem flagrantemente o que era a vida aventureira dos viajantes e exploradores do seu tempo, que anciosos de ver e observar pacientemente corriam os maiores riscos e soffriam humilhações para homens de hoje incomportaveis. Esse homem, que foi o primeiro europeu que desembarcou no Japão, muitos trilhos novos percorreu no Extremo Oriente e muitas côrtes e costumes exoticos revelou á Europa. Na fluencia da sua linguagem, feita de serenidade narrativa e sincera simplicidade, e na materia, uma fieira complicada de aventuras, que vão do martyrio á extravagancia complicada, da extrema miseria á grandeza cumulada de honrarias, se cifra o interesse litterario da obra. Os outros interesses, que ella póde despertar, são de natureza geographica, como obra de informação, pela sua prioridade e veracidade.

C — RELAÇÕES DE NAUFRAGIOS

As relações dos naufragios foram um dos generos creados pelo theor de vida que em Portugal se viveu, durante o se-

---

funeraes de S. Francisco Xavier e donde sahiu por causas mal conhecidas, e a prioridade do seu descobrimento do imperio japonês. A discussão deste ponto ultimo, ainda não derimido de modo definitivo, é feita á luz de fontes japonesas, a par de outras europêas.— São tambem de apreciar as contribuições do sr. Jordão de Freitas com os dois estudos *Subsidios para a bibliographia portuguesa relativa ao Japão e para a biographia de Fernão Mendes Pinto*, no *Instituto*, vols. 51.º e 52.º, Coimbra, 1904-1905, e *Fernão Mendes Pinto — Sua ultima viagem á China (1554-1555)*, no *Archivo Historico Português*, 3.º vol., Lisboa, 1905. Este segundo escripto contem uma carta do P.e Luiz Froes, não mencionada entre as divulgadas pelo sr. Christovam Ayres.

culo XVI. Como eram periodicas as partidas de armadas para a India e para o Brasil, repetidos eram os naufragios, consequencia já do permanente estado de guerra com mouros e piratas, já de insufficiencias da construcção naval, que, apesar de muito aperfeiçoada pelos nossos navegantes e de ser a navegação regida por solidos principios scientificos, ficava áquem da ousadia dos longos e perigosos percursos transcorridos. Ansiosa era a curiosidade de noticias das armadas que partiam, pois grandes eram os perigos e escassos os meios de haver essas noticias. Tão raras eram ellas que frequente era darem-se por mortos parentes ausentes, cujo destino longo tempo se ignorava, os quaes mais tarde inesperadamente appareciam. Este regresso inesperado de parentes, do marido sobre todos, proporcionou alguma materia litteraria aos comediographos deste seculo, como já vimos no capitulo respectivo. Esses auctores é que não extrahiram todos os recursos que esse thema comporta, o que Garrett muito mais tarde fez com superior inspiração dramatica. Para satisfazer a curiosidade de noticias e para divulgar os naufragios sensacionaes, pelo grande perigo corrido ou pelo heroismo revelado, surgiu um genero litterario novo, a relação dos naufragios, folha volante, que pela repetição e actualidade, se approximava um pouco do caracter periodico e noticioso do jornal moderno. Era um jornal sinistro que só pretendia divulgar as funebres noticias das mortes, incendios e mil miserias que corriam no mar os que se aventuravam a essas longas travessias. Eram seus auctores humildes narradores, que reproduziam quanto haviam presenciado ou que compunham o que sabiam de outiva dos proprios figurantes desses pungentes dramas no alto mar. Numerosas teriam sido essas folhas volantes, de que muitas se conservam ainda, e cujo gosto durou alêm do seculo XVI. No seculo XVIII, um erudito curioso e de gosto, Bernardo Gomes de Brito (1688 — ?) reuniu uma collecção apreciavel desses opusculos em circulação, sob o titulo geral e bem appropriado de *His-*

toria Tragico-maritima, cujos dois primeiros volumes, unicos publicados, appareceram em 1735 e 1736 ([1]).

Nessa suggestiva collectanea estão comprehendidas as seguintes relações de naufragios occorridos dentro do alcance chronologico deste livro: do galeão *S. João*, em 1552; da nau *S. Bento*, em 1554; da nau *Conceição*, em 1555; viagem e successo das naus *Aguia* e *Graça*, em 1559; da nau *Santa Maria da Barca*, em 1559; da nau *S. Paulo*, em 1561; e da nau de Jorge de Albuquerque, em 1565. Estas relações são o que nós chamaremos arte litteraria por coincidencia, pois não nasceu dum deliberado proposito de crear belleza perduradora. A vivacidade de linguagem, impregnada de realidade, o tom simples da narrativa de casos por si mesmos intensamente emocionaes, que dispensam adornos e artificios, a novidade das situações que descreve — o perigo extremo no alto mar — fizeram dessas narrativas verdadeiras obras de arte. Por ellas, entrou no quadro dos themas litterarios o naufragio, e duma dellas nasceu até um poema épico, o *Naufragio de Sepulveda.* Essas relações abrem horizontes novos aos olhos cansados de verem o mar através dos poemas homericos e da *Eneida,* com suas tempestades reguladas por aquelles modelos e povoadas de nymphas; as relações revelam o mar tal como o viram, singraram e soffreram os marinheiros da India. Grandes paginas de dôr humana alli se contêm em esboços rapidos, mas não pouco vigorosos. E desenhando esses rapidos esboços, os narradores fazem-no como comparsas dos grandes dramas, pungentes e desesperados, que para sempre ficariam ignorados sem esses humildes e vibrantes chronistas. Fieis á verdade e entendidos na arte e nos perigos da navegação, não se preoccupam só com os effeitos dramaticos, dizem-nos a

---

([1]) Em 1904-1907 appareceu nova edição da *Historia Tragico-maritima,* em 12 pequenos volumes. Ao texto primitivo aggregaram-se outras relações posteriores.

causa proxima do naufragio, qual a peça da mastreação que primeiro o vento levou, e porque a não puderam reparar, quaes as velas despedaçadas e porque é que o novo leme, á pressa construido, se não pôde collocar em seu lugar. Frequentemente o narrador «se achou no dito naufragio»; por isso nos descreve com tão intensas côres essas horas tragicas de lucta com os ventos no mar deserto, com a unica companhia e o unico testemunho da viva fé religiosa. Esses transes agudos fôram provas bem árduas da tempera heroica desses homens de energica vontade, de estreita solidariedade e forte crença em Deus. Após o perigo maior, «dissimulando cada um quanto podia o interno descorçoamento que levava», energica e confiadamente corriam a novos riscos. Raros momentos de confusão nos são referidos, pois no ultimo lance quasi todos, resignadamente, se despediam, imploravam perdão de passados aggravos e aguardavam a morte. Sem duvida a mais pungente narração é a do naufragio de Sepulveda e dos seus soffrimentos em terra de cafres, daquelle Sepulveda que enlouqueceu e morreu de dôr, á vista da mulher e dos filhos, nús, mortos de tantas vexações e privações.

Outras collecções de narrativas de naufragios, inéditas, se guardam nas Bibliothecas Nacional de Lisboa e Municipal do Porto [1].

D — EPISTOLOGRAPHIA

Este genero, só sob a forma poetica teve cultivo intenso no seculo XVI, ao contrario do que veio a succeder nos

---

[1] V. *Navegação portuguesa dos seculos XVI e XVII — Naufragios inéditos* (*Novos subsidios para a Historia Tragico-maritima de Portugal*, Carlos de Passos, *O Instituto*, vol. 64.º, n.º 2, Fevereiro de 1917, Coimbra, pags. 69-93. O auctor dá minuciosa descripção da collecção manuscripta da Bibliotheca do Porto e publica, escrupulosamente copiadas, seis relações inéditas.

seculos subsequentes, em que quem alguma coisa tinha a dizer com pruridos litterarios, sempre adoptava a forma de carta, quando não tivesse preferido o dialogo pastoril, por já muito exhausto. Em lingua portuguesa, pois á arte litteraria elaborada com a materia prima da lingua portuguesa sempre nos referimos, merecem especial menção as *Cartas Portuguesas* do bispo de Silves, D. Jeronymo Osorio [1]. É muito curiosa esta faceta do espirito do benemerito erudito, tão profundo e probo em seus estudos humanisticos como preoccupado do bem publico. São cinco as cartas recopiladas em 1819 e foram endereçadas ao rei D. Sebastião para o demover do seu projecto da jornada a Marrocos, ao mesmo aconselhando-o a casar com princesa da casa real francesa,

[1] D. Jeronymo Osorio (1506-1580) é uma das mais illustres figuras do humanismo português do seculo XVI e ainda das menos estudadas, posto que as suas obras sejam de importancia grande para a historiographia, para a historia da philosophia, para a do direito e para a do uso litterario da lingua latina, em que brilhou entre os seus contemporaneos. A fonte principal para a sua biographia é o esboço, redigido por seu sobrinho e homonymo, que precede as suas *Opera Omnia*, Roma, 1592. Da sua estada em Salamanca é difficil colher novas noticias, porque o archivo universitario apresenta grandes lacunas correspondentes a essa epocha. Da sua chronica *De rebus Emmanuelis gestis*, publicada em 1571, deu Filinto Elysio uma traducção portuguesa em 1804-1806. As suas cartas chamam-se *portuguesas* em opposição á que em latim dirigiu em 1567 a Isabel de Inglaterra, a quem exhortava a voltar ao catholicismo. O texto dessas cartas é variavel segundo os editores. Publicaram-nas no todo ou em parte Barbosa Machado, o Marquez de Pombal, (nas *Provas da Deducção Chronologica*), Bento José de Sousa Farinha, Antonio Lourenço Caminha e Alvares da Silva. Recentemente a Imprensa da Universidade fez uma edição, em que adopta os textos de Barbosa Machado e Alvares da Silva e exclue uma 6.ª carta, endereçada ao Cardeal-rei D. Henrique, que defende a candidatura de Filippe II, de Hespanha, ao throno português. Candido José Xavier deu uma resenha da edição de Alvares da Silva, Paris, 1819, nos *Annaes das Sciencias, das Artes e das Letras*, vol. 4.º, Paris, 1819, em que aponta importantes variantes textuaes.

ao Padre Luiz Gonçalves da Camara acêrca da politica do reino e das influencias que sobre o moço rei deleteriamente se exerciam, á rainha D. Catharina solicitando-lhe que não sahisse do reino, ao rei sobre um litigio em Tavira occorrido por motivo dum conflicto entre os direitos reaes e as communidades ecclesiasticas. Todas ellas têm grande desenvoltura de linguagem e ostentam coragem civica, desassombro e tino politico de quem muito havia estudado nos livros e nos homens. As duas cartas sobre o casamento do rei, sobre a jornada de Africa e sobre as influencias cortesanescas que sequestravam o rei do convivio e até o forçavam a residir em Lisbôa, são muito frizantes exemplos dos dotes litterarios e moraes dessas cartas, que deixam a perder de vista as quasi gaguejantes cartas de Sá de Miranda, salvo o merito da prioridade no uso da quintilha. É muito curioso e muito fecundo de effeitos logicos o processo usado em duas cartas por Jeronymo Osorio, de começar por defender e suppôr já realizado justamente o que elle depois vae impugnar.

CONCLUSÃO

De harmonia com a nossa concepção critica, procuramos descrever nos seus caracteres mais geraes, explicar pelas suas proximas determinantes e apreciar nos seus valores de maior vulto a productividade de arte litteraria desde 1502 a 1580, desde o theatro vicentino, que ao renascimento deveu alentos, até que a perda da independencia nacional, o mysticismo, o sebastianismo e o desenvolvimento proprio dos germens de mallogro, que em si mesma trazia essa litteratura, puzeram termo a essa epocha litteraria e iniciaram nova epocha, mais psychologica que artistica. E agora que a consideramos no seu conspecto geral, bem poderemos concluir que tal litteratura não cumpriu o seu programma. Não que alguma vez esse programma chegasse a ser posto duma maneira clara, objectiva, mas porque todas as litteraturas neo-classicas tiveram, implicito ou declarado, se não um ambicioso programma, pelo menos um sentido de evolução, um destino proprio. E esse destino não poderia deixar de ser o autonomizarem-se das litteraturas antigas para viverem de vida sua, não poderia deixar de ser o fazer uma construcção nova sobre as velhas e solidas fundações, que gregos e latinos lhes offereciam. A imitação dos velhos classicos foi um bordão para o alvorecer da nova phase das litteraturas europêas, que, após a dissolução do gosto medieval, barbaro e infecundo, a tal bordão tiveram de se arri-

mar emquanto não pudéram caminhar com segurança, alforriadas dessa tutela. Mas, em breve, por toda a parte onde esse feracissimo movimento do Renascimento produziu seus fructos, esse bordão tornou-se superfluo, e delle nada mais ficou que o sentido geral, o cunho dominante dentro de cujos moldes se executou a evolução historica das modernas litteraturas ou a esperança e o recurso a que sempre se regressou, quando as forças de creação desfalleciam.

Effectivamente é este o cunho geral, esta atmosphera de antiguidade que por toda a parte caracteriza o conjuncto da elaboração litteraria dos seculos XVI, XVII e XVIII; e são essas reviviscencias do espirito classico que repetidamente contemplamos durante esse transcurso de tempo.

Mas tambem o que vemos é que os varios generos, nascidos da imitação dos antigos, ou porque conservassem elementos medievos ou porque encorporassem outros posteriormente accrescidos, soffreram transformações profundas, de modo que, dentro desse espirito de antiguidade, diversissimos são os idyllios de Theocrito e as bucolicas de Vergilio da *Arcadia* de Sannazaro, a *Eneida* de Vergilio do *Orlando* de Ariosto ou dos *Lusiadas* de Camões, o theatro de Aristophanes e Plauto do de Molière, a tragedia de Euripides da tragedia de Corneille, como diversissimos são os principios por que taes obras se apresentam á nossa admiração. Mas dos modelos primeiros a estes exemplos modernos decorreu uma evolução complicada, sequente e consciente. Verificou-se, em Portugal, essa evolução complicada, sequente e consciente? Crearam os generos vida propria e por seu mesmo passo acharam trilhos novos, formas novas e bellezas novas? É ao que vamos diligenciar responder.

Logo á primeira vista se reconhecerá que tendo esta incipiente elaboração litteraria, que nós designámos de quinhentismo, soffrido o remate violento de 1580, com as suas consequencias, incluindo a da penetração hespanhola, não poderia dentro do escasso curriculo de tres quarteis verifi-

car-se toda uma evolução litteraria — como em parte nenhuma se verificou. Em Italia, a litteratura classica apresenta-se já então em plena maturidade, mas por ter sido precedida de alguns seculos de preparação, a todas se antecedendo; em Hespanha só no seculo XVII alguns generos attingem plena florescencia, como em Inglaterra; e em França igualmente no seculo XVII se forma a sua epocha de esplendor. O seculo XVI foi a epocha de iniciação, em que os imitadores, sem qualquer noção de progresso litterario e de nacionalidade em litteratura, apenas procuravam servilmente imitar os velhos modelos. Igualmente o foi em Portugal, mas aqui dessa phase não passou.

Por esta razão nos insurgimos contra o dizer daquelles auctores que qualificam o seculo XVI como a epocha aurea da nossa literatura, e insurgimo-nos não porque no seculo XIX localizemos esse esplendor, mas porque percorremos attentamente toda a nossa evolução litteraria sem nella nunca encontrarmos esse esplendor, em parte alguma. O quinhentismo foi um embryão lançado á terra, que se não achava convenientemente preparada para o receber e fazer germinar com exuberancia, e a esse mesmo lento germinar veio um conjuncto de circunstancias fazer abortar. A terra, neste caso o espirito nacional representado pelos seus escriptores, não se achava convenientemente preparada, porque não havia em Portugal nem viva tradição humanistica, nem os habitos do esplendido mecenatismo. O humanismo ao tempo dos ensaios de Sá de Miranda reduzia-se ao conhecimento de poucos auctores da antiguidade, restricto a um escasso numero de eruditos: só depois da reforma da Universidade e da creação dos collegios das artes, em 1537 e 1548, por D. João III, a corrente dos estudos de humanidades engrossou e avultou, chegando a produzir nomes illustres no cultivo desses estudos, como os Gouvêas, os Estaços e os Caiados. Ayres Barbosa, o primeiro professor universitario de grego, regeu em Salamanca e já no primeiro quartel do seculo. E es-

tes eruditos portugueses professaram no estrangeiro e regressaram a Portugal, chamados já por D. João III, de modo que, embora elles hajam attingido grande saber e capacidade, não fôram obreiros da renascença litteraria da sua patria, antes foram della derivados, do espirito que ella infundia e derramava, foram uma consequencia e não uma causa, ao invés do que lá fóra succedêra. Creado em Coimbra, por esforços de D. João III, um fóco de cultura humanistica — no amplo sentido que esta designação póde comportar — logo as devassas e perseguições da Inquisição e a perda da independencia politica o dispersam. E quanto a mecenatismo igualmente poderemos allegar que os escassos actos de protecção ás letras que nos são conhecidos partem exclusivamente de reis e principes, ás letras se reduzem e a pedir copias de obras e conceder tenças se limitam. Dahi a estimular com o gosto sincero e esclarecido, a organizar um meio idoneo, a recompensar com amplas munificencias que elevem e dignifiquem, vae grande distancia.

A infanta D. Maria com suas damas é mais uma mulher illustrada, que se compraz na leitura e no estudo que uma protectora das letras. As grandes obras do mecenatismo são a creação do cargo de chronista-mór do reino, ainda no seculo XV, por D. Duarte, e o acolhimento dado no paço ao theatro de Gil Vicente, que á rainha D. Leonor principalmente foi devido. Infelizmente o cargo de chronista-mór vinha servir uma intenção interesseira do amôr proprio dos reis, e a protecção dada a Gil Vicente não tendo sequencia não pôde salvar o auto da morte a que a sua condição interna o condemnava.

Mas a estas duas causas geraes, outras accresciam tambem de determinante influencia, como eram a incultura espiritual, o theor de vida nacional, a falta de espirito critico e philosophico, a Inquisição e a perda da nacionalidade em 1580.

A sociedade portuguesa desse tempo não era uma socie-

dade de intensa cultura intellectual. Estranha ao movimento scientifico da Renascença, ainda que para elle de modo decisivo houvesse contribuido com os seus descobrimentos maritimos e conquistas ultramarinas, quasi se reduzia a sua actividade puramente intellectual ao exercicio poetico, e o seu ensino na unica Universidade se concentrava, cujo funccionamento fôra modernizado só por D. João III, como já referimos. Pedro Nunes, um mathematico, Garcia da Orta, um botanico, Francisco de Mello e os humanistas já nomeados, Rezende, um archeologo e antiquario, constituem o escol da mentalidade scientifica e philosophica.

Mas, ou pela sua indole de tenue influencia sobre o vulgo ou por se haverem exercitado e divulgado fóra de Portugal, esses estudos de modo nenhum podiam crear uma sociedade culta, de gosto litterario elevado e exigente, de fino espirito critico, um publico criterioso, exigente com sóe ser o das grandes epochas litterarias, que são funcção da productividade dos auctores e das solicitações e receptividade do publico. Sem esse publico, não póde haver a potenciação de talento creador, multiplicando-se em cambiantes varios, que está no fundo de todas as epochas de esplendor litterario. Não podia a sociedade portuguesa ser uma sociedade de refinada cultura espiritual tambem porque todas as suas energias e recursos, o melhor sangue do seu sangue, tudo absorvia no emprehendimento bellico das navegações e conquistas; esse emprehendimento era um esforço titanico para um paiz de minguados cabedaes, de gente e dinheiro. Annualmente, no bojo dos navios que partiam, se ia bôa parte da sua riqueza [1], que não era resgatada pelos pro-

---

[1] Seria de extrema utilidade para varios generos de estudos elaborar quadros das armadas partidas do reino, como os que delineou o sr. Braamcamp Freire para os annos de 1488 a 1490, nos quaes se dessem informaçõss sobre a data da partida, destino, composição da armada, capitão, tripulação e demora da viagem, quando chegavam a

ventos da troca dos productos coloniaes, troca dirigida por uma defeituosa administração economica. Era um empobrecimento continuo, uma absorpção das attenções para o alêm-mar, que desnorteava os espiritos e os inadequava para o trabalho sereno da meditação. É, porêm, de justiça esclarecer que este modo de vida nacional se por um lado contribuiu para a impossibilidade de crear um meio litterario, solido e elevado, na metropole, não foi de todo infecundo litterariamente porque abriu novos horizontes, revelou novas emoções, assim dando origem a generos novos, como a historiographia colonial, os roteiros, as narrações de naufragios e a epopêa das navegações, a todos vivificando com o espirito novo da aventura. Se não houve espirito critico, e menos ainda critica litteraria, limitada aos conselhos e suggestões de Ferreira, se esta epocha litteraria não teve a presidi-la e guiá-la a acção normativa da critica, quizéram as circunstancias do viver, que então em Portugal se vivia, que ella formasse um conjuncto do certa originalidade, e essa originalidade consiste no cunho que sobre ela imprimiu esse theor de vida nacional, já suggerindo alguns novos themas á litteratura classica ou metropolitana, já determinando a creação de novos generos. A essa originalidade corresponde um interesse e uma curiosidade, certo prazer de leitura, que são dominados pelo exotismo, que promptamente cansa e se esgota.

Influiu a Inquisição nos destinos desta litteratura, contribuiu mesmo para o seu mallogro? Evidentemente. Pequeno paiz, cansado do sobresalto permanente que era o seu normal viver, empobrecido pelo esforço gigantesco que representava

---

bom termo. V. *Expedições e Armadas nos annos de 1488 e 1498*. Lisboa, 1915, 192 pags. V. tambem do mesmo auctor *Emmenta da Casa da India*, copia manuscripta dum livro fundamental da escripturação da Casa da India, na qual se dão noticias das armadas desde 1503 até 1583. Foi publicada no *Boletim da Sociedade de Geographia*, Lisboa, 1907.

a manutenção dos seus emprehendimentos colonizadores e pela expulsão dos judeus, homens de dinheiro e de multiplices capacidades, levando a vida incerta duma ficticia prosperidade mercantil, quando a Inquisição assentou em Lisbôa, Coimbra, Evora e Gôa os seus rigorosos tribunaes, começou as suas devassas e exemplificou os seus crueis rigores, servindo umas vezes a intolerancia religiosa e outras a cupidez do rei, abriu-se uma era de terror, — o que poderia ser ainda um estimulante de energias de curto folego e de fiscalização dos rumos que o pensamento seguia, — e esta especie de severa policia espiritual é que veio estancar as fontes da originalidade creadora. Servida pelos indices expurgatórios e pelas complicadas formalidades de exames e licenças que precediam a publicação dum livro, essa policia espiritual correu uma cortina sobre os vastos horizontes do mundo profano e da heterodoxia, limitando por longo tempo e inexoravelmente o campo da creação á materia religiosa, á estreitamente afim ou intimamente de accordo com ella. A publicidade morosa e difficil reduziu-se consideravelmente, a leitura limitou-se de tal modo que alguns auctores e algumas obras esqueceram, apagaram-se da memoria nacional, dormindo um vasto somno de catalepsia, só terminado á força de sacudidélas da erudição. Em taes casos, como era possivel uma tradição litteraria nacional?

Poderia a Inquisição, com as suas devassas e defesas, com a sua tyrannia, impellir a originalidade creadora para nova vereda, a do mysticismo, onde os auctores e o publico encontrassem a mesma pujança de lyrismo, a mesma vehemente eloquencia, a mesma delicadeza conceituosa que noutra parte buscavam. Para tal acontecer seria necessaria uma potencia creadora, que entre nós não existia então e que, pequeno, centralizado e combatido como era o Portugal de então, se não deixasse absorver inteiramente pela acção illaqueadora do Santo Officio. Isso conseguiu a Hespanha, paiz muito maior, que no seu imperialismo europeu ampla com-

pensação encontrava para as despesas de energia feitas na America e que possuia forças creadoras muito superiores. Isso succedeu em Hespanha, mas só no seculo immediato, em que a Inquisição e a liberdade de creação litteraria poderam coexistir, porque esta soube encontrar uma plataforma acceitavel.

Para o mysticismo pela via do sebastianismo derivou effectivamente o espirito nacional, mas com tão completa obliteração do senso critico que seria pedir-lhe o impossivel esperar delle novas creações litterarias.

Mas muito melhor se verificará a veracidade do nosso modo de apreciar o quinhentismo português se nós apontarmos o destino que seguiu cada genero litterario do que se nos limitarmos a considerações geraes, necessariamente tecidas com espirito deductivo.

Ora esse exame á saciedade nos demonstrará que o embryão do classicismo, a esthetica classica, não fructificou em Portugal, pois das suas varias partes umas morreram sem successão, outras continuaram-se sem brilho e outras ainda só fóra de fronteiras conseguiram a plena expansão dos seus recursos.

Em materia de theatro, esta epocha litteraria produziu os autos vicentinos, os mediocres ensaios de comedias classicas, de Antonio Ferreira e Jorge Ferreira de Vasconcellos e as tragedias *Vingança de Agamenon* de Victoria e *Castro* do mesmo Ferreira. O auto — genero feito de indeterminação, lyrico, satyrico, pastoral, cavalheiresco, patriotico, plebeu no tom, baixo na linguagem — morreu com Gil Vicente, pois os seus continuadores nenhum movimento lhe atribuiram, que comportasse modificações estructuraes.

E se fossem repetir os progressos mais ousados, conseguidos por Gil Vicente, mais e mais se affastariam do caminho do aperfeiçoamento do theatro. Se se houvesse chegado a estabelecer uma creação dramatica nacional, outro não poderia ter sido o sentido dessa tradição senão a fusão do

auto vicentino e da comedia classica; o auto tomaria da comedia a sua perfeição estructural, pois estulto é querer arripiar caminho e desdenhar os resultados da experiência seleccionadora dos seculos; a comedia acceitaria do auto a nova materia comica que elle mesmo soubéra achar. Deste modo se tornaria consciente, autonomo e nacional, estheticamente differenciado, o theatro, e não teriamos visto morrer, afundado no anonymato e na insignificancia da litteratura popular, a magnifica creação de Gil Vicente, como não se limitaria ás servis imitações, que só possuimos, o nosso theatro classico, de Paulo e Terencio tomando as intrigas e os meios servis, em que decorrem.

Em *El-Rei Seleuco* Camões fez uma tentativa feliz; graciosa, mas com os defeitos proprios do auto e por isso mesmo extemporanea, foi a tentativa de D. Francisco Manuel de Mello, com seu *Fidalgo Aprendiz*. As modificações em seu theatro introduzidas por Antonio José da Silva, já no seculo XVIII — texto mixto, prosa e verso, e elemento musico e coral — não puderam eliminar o hybridismo desse theatro, antes o complicaram. Foi em Hespanha que o auto vicentino continuou a sua evolução, onde o genio de Lope de Vega, Calderon de la Barca e Tirso de Molina lhe esgotaram todo o conteúdo, levando-o ás suas ultimas consequencias. Das imperfeições do genero triumpharam a imaginação, o instincto dramatico e o estro lyrico destes poetas.

É certo que foi Antonio Ferreira quem primeiro ensaiou a nova forma, que a tragedia iria revestir e que faria o triumpho desse genero em França, mas como não teve continuadores e como todas as novidades em historia litteraria se costumam datar daquelles que as fizeram triumphar, perdeu-se o significado do seu papel innovador. De theatro tragico, apenas teremos muito depois, já no movimento restaurador da Arcadia Lusitana, de Antonio Diniz, aquella abundante profusão de peças, que se dizem tragicas, mas a que totalmente falta o espirito tragico. Durou essa moda

até ao seculo XIX, e nella chegou a cooperar o proprio Garrett.

Do lyrismo, conseguiu-se estabelecer uma tradição para o soneto, que vivificado pelo genio de Camões, acompanha desde então a nossa lingua. Vimo-lo nascer, sob a influencia de Petrarcha, cultivado com exito pequeno por Sá de Miranda e seus discipulos, vimos formar-se um mundo poetico proprio do soneto, por todos tentado, mas só por Camões ampla, original e genialmente tratado. Conhecemos outras modalidades, como o soneto laudatório e o soneto mystico. Umas e outras serão cultivadas depois, o soneto mystico de Antonio das Chagas, o soneto gongorico, o soneto bocageano, o soneto pinturesco e o soneto philosophico. Estranho a limitações de escolas, este pequenissimo genero poetico todas atravessará e de todas escolherá os elementos que melhor se adaptarem á sua estructura, e o seu exito muito dependerá da conservação dessa mesma estructura incolume.

A novellistica de fóra veio e para fóra regressou, O triumpho da novella pastoral deve-se a um português, Jorge de Montemór, que por haver escripto em lingua hespanhola á historia da litteratura hespanhola pertence. De fóra nos veio, porque a sua modalidade pastoril é de proveniencia italiana e a sua modalidade cavalheiresca, embora se prove a existencia duma redacção portuguesa do *Amadis de Gaula*, não é originalmente portuguesa. Para fóra regressou porque foi em Hespanha com Cervantes, em França com Lesage e em Inglaterra com Föe que novas e progressivas formas revestiu. Em Portugal o genero continuou-se sob a forma pastoral, tecido de lugares communs da escola, sem accrescimo de novidade ou interesse, e um dos seus continuadores immediatos foi Rodrigues Lobo, fatigante auctor da trilogia da *Primavera*.

A historiographia foi quantiosa, mas deixou-se impregnar em excesso de espirito épico, que lhe dá o tom grandiloquo e exaggerador, que nella observamos e lhe retira espirito

critico; carece geralmente de espirito de proporção, de critério de realidade e na maior parte dos casos é uma narrativa de factos miudos, que se não apreciam, antes se avultam. Este defeito nota-se mais na parte colonial que na metropolitana. É todavia meritória por trazer á tela historica mundos e povos até então mudos para os europeus e ainda pelo caracter pittoresco que ostenta. Esse caracter da nossa historiographia, grandemente colonial, affastou-a do typo humanistico de construcção historica, creado pela Italia, como em seu proprio lugar referimos. Dessa tendencia humanistica poucos são os signaes em Portugal, a saber: o encargo commettido a Matheus Pisano e a D. Frei Justo Baldino, bispo de Ceuta, ambos italianos, de traduzirem para latim as chronicas do reino; a obra do bispo de Silves, D. Jeronymo Osorio, *De rebus Emmanuelis gestis*; e a traducção parcial da obra do italiano Sabellico (1436-1506) *Enneades* ou *Rhapsodiæ historiarum*, por D. Leonor de Noronha, (1488-1563). (1) Tomamos como signal de tendencia humanistica o projecto da traducção para latim das chronicas porque esse trabalho não se limitaria a uma rigorosa versão, seria antes uma paraphrase, uma recomposição da obra, como era usual na epocha e como ainda Pisano chegou a fazer no seu *Livro da Guerra de Ceuta*, em relação a Azurara. Em se affastar do typo humanistico da historiographia italiana e se crear um typo proprio, a chronica ultramarina, consistiu a originalidade da nossa historiographia quinhentista. Enganar-se-hia porêm de todo em todo quem a essa historiographia fosse pedir complicada philosophia historica ou elevados dotes litterarios, reconstituições psychologicas, vivas descripções, pois geralmente o seu estylo é apathico e uniforme, só se animando para louvar e encarecer. A fidelidade da narrativa vem a reduzir-se consideravelmente, porque o mysticismo

(1) V. *Coronyca geral de Marco Antonio Cocio Sabelico des ho começo do mundo ate nosso tempo...*, Coimbra, 2 vols., 1550 e 1553.

virá obliterar essa rudimentar forma de espirito critico, verdadeiramente mais probidade que outra coisa. A historiographia alcobacence e os historiadores mysticos introduzirão neste genero uma credulidade dogmatica, e Jacintho Freire de Andrade fará avultar o seu tom oratório.

Será uma excepção a *Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña, en tiempo de Felipe IV*, que por ser escripta em lingua castelhana, como a *Diana*, á litteratura castelhana pertence. Será a Academia Real da Historia, creada por D. João V, que abrirá uma nova epocha de probidade historica. Todavia, cumpre registar, será sempre o seculo XVI, a epocha que estudámos, a parte mais florescente da nossa historiographia, e pelo seu assumpto o de mais largo, mais humano interesse.

Na épica, conseguiu o génio de Camões crear uma epopêa nacional, conciliando os moldes classicos com o espirito do seu tempo e as condições historicas do seu paiz. Em que consistiu a originalidade do poema camoneano, em seu proprio lugar o dissémos. Agora perguntaremos se as frias narrativas rimadas, sem espirito épico, que se lhe seguiram, bastam, com a sua abundancia quantiosa, para podermos considerar como vivificado o genero épico na lingua portuguesa e através dos seculos XVII e XVIII vivendo de vida propria, intensa e sempre nova? Evidentemente que o poema épico com Camões morreu, pois nunca mais outro génio creador, como o poeta dos *Lusiadas*, abeirou esse genero e nunca mais a vida politica e social de Portugal offereceu tão abundante e inspiradora materia épica como a que no seculo XVI Camões tomou, nem teve mais originalidade igual.

A prosa mystica estabeleceu-se e perdurou, até com variantes e progresso, principalmente no P.e Manuel Bernardes, conceituoso e purista.

E aquelles generos, que das especiaes condições da vida do tempo nasceram e que ao gosto do exotismo ou da originalidade e aventura correspondiam, necessariamente morre-

ram logo que essas condições caducaram e essa curiosidade satisfeita verificou a sua forçosa monotonia. Só por coincidencia eram elles obras litterarias, não podiam por isso multiplicar e variar attractivos que não tinham em vista.

É esta litteratura sufficientemente rica e variada para ser appellidada do seculo aureo, epocha de esplendor, como lêmos em tantos auctores, até nos de melhor criterio, e como se ensina nas escolas publicas? Se assim fosse, ainda mais pobres, insufficientes e escassos de originalidade deveriam ser os seculos anteriores e posteriores da nossa historia litteraria.

Se o quinhentismo, por nós descripto, classico porque dentro dos moldes estheticos da antiguidade decorreu, classico porque já não é medieval e ainda não é romantico, se este quinhentismo português fosse tambem *classico* por ser a phase mais rica de valores litterarios, mais significativa pela sua comprehensão humana, se elle fosse para nós o que foi para a França o seculo de Luiz XIV, o que foi para a Inglaterra a epocha da rainha Anna e de Jorge I, o que foi para a Allemanha a epocha de Herder, Goethe, Lessing e Schiller, o que foi para Italia a epocha de Ariosto, Machiaveli e Tasso — certamente encontrariamos nelle outras mais altas virtudes estheticas que as que lhe apontámos. Elle não seria tão imitador, viveria mais de si mesmo, da concentração das suas proprias forças creadoras e teria capacidades de expansão penetradora, de suggestiva irradiação; embora elaborasse elementos outr'ora recebidos de fóra, reagiria poderosamente e seria uma epocha litteraria de capacidades determinantes e estimulantes, irradiaria mais do que pediria. E assim não succedeu.

Nessa hypothese, a nossa litteratura quinhentista teria produzido os melhores modelos da bôa linguaguem portuguesa, perfeita como meio de expressão e instrumento de belleza e a ella teriamos sempre de regressar para tonificarmos a nossa lingua em pureza, belleza, elegancia, poder expressivo por meio da lição desses *classicos*.

Ora isso não succede: não são do seculo XVI os melhores classicos da lingua portuguesa, antes muito posteriores, como Vieira, Bernardes, Frei Luiz de Sousa e Lucena, e nós não cremos que entre Damião de Goes, João de Barros, Gil Vicente ou Moraes, d'um lado, e Vieira, Lucena, Bernardes e Frei Luiz de Sousa possa haver hesitação quando se quizér discriminar quaes são verdadeiramente os classicos da lingua portuguesa. O quinhentismo não teve esses classicos — porque a lingua não attingira o acumen da sua perfeição — referimo-nos ao nosso ponto de vista esthetico e critico e não philologico, pois para o philologo uma lingua estheticamente perfeita é um monstro. A lingua dos quinhentistas ou está muito proxima da sua phase archaica, como em Gil Vicente, Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e Christovam Falcão, ou não assimilou ainda a grande riqueza lexicographica, syntaxica que os estudos humanisticos lhe proporcionavam, nem achou ainda a vasta variedade de modos de dizer que a necessidade e a propria experiencia da arte de escrever ensinariam, como vêmos nos auctores restantes. Se ella tem em João de Barros certa gravidade e em Fernão Mendes Pinto certa simplicidade pittoresca, em todos carece de variedade, é monotona, move-se dentro de alguns poucos caixilhos que enquadram e apertam o discurso, comprimem a expressão. Essa monotonia em Damião de Goes desce até á pobreza, quasi até á uniformidade. A lingua dos nossos quinhentistas será um passo progressivo na historia da lingua portuguesa, está porêm longe da sua forma perfeita.

Um pouco hirto, sem plasticidade, esse estylo estava ainda virgem de certas adaptações, como o estylo philosophico e scientifico, com suas complexas e bem definidas terminologias.

Uma condição só, cremos nós, se verifica, ao menos parcialmente, no nosso quinhentismo daquellas três que usualmente ostentam as epochas de esplendor das varias litteraturas, e é ella o ter um forte cunho nacional. Ainda

que limitado pelo patriotismo, esse cunho nacional é evidente e caracteriza-se principalmente por aquelles generos e aquelles themas provindos das especiaes condições de vida do paiz e que nós já apontámos. Mas esse nacionalismo não teve energia para reduzir a dependencia das litteraturas estrangeiras em que se encontrava a litteratura portuguesa.

Estas três condições — independencia ante as litteraturas estrangeiras, perfeição da lingua, fiel reproducção do caracter nacional — discriminou-as Brunetière nos periodos aureos das varias litteraturas da Europa, e da convergencia das três extrahiu a noção de *classicismo*, não já com referencia aos velhos modelos de Grecia e Roma, mas em sentido abstracto, de bom, de perfeito. Não as verificamos nós no nosso seculo XVI. Depois, se applicarmos ás creações deste seculo, puramente artisticas, theatro, poesia ou romance, um módulo de valores litterarios, se fôrmos indagar que themas elaborou que ainda hoje fallem com emoção á nossa consciencia de homens e de portugueses, mesmo feitas as necessarias aclarações da relatividade do gosto, acharemos em quasi todos esses themas um caracter de frivola infantilidade, que não interessa, nem commove, nem edifica moralmente e que faz um contraste desagradavel com o esforço desses gigantescos homens de acção, heroicos e temerarios, que eram os guerreiros, os navegadores e os missionarios de Marrocos, da India e do Brasil. São exemplos disso sobretudo o bucolismo, os ensaios de theatro classico e os romances. Estes ainda têm a attenuante de servirem com sua enredada intriga a necessidade de distracção e devaneio por meio da frequencia ideal dum falso mundo, tido como tal e por isso mesmo attrahente, o mundo da maravilha. Esses romances eram para os leitores do seculo XVI o que são hoje para as creanças as historias phantasticas. A belleza da vulgaridade quotidiana só souberam achá-la mais tarde outros auctores e outro publico,

Do que fica dito se conclue o infundado da doutrina

daquelles escriptores modernos que, concordes em que é necessario promover uma reviviscencia das letras portuguesas, apontam como solução o que elles chamam o regresso á tradição portuguesa representada na sua idade de ouro, este abortado e exhausto seculo XVI. Sollicitados para exemplificarem a sua doutrina, grandes seriam as suas perplexidades. De facto, se puzérmos de lado prejuizos nacionalistas, feitos de exaltado patriotismo e de outros sentimentos, mas não inspirados por imparcial espirito critico, poderemos procurar com attenção, paciencia e infinita bôa-vontade que nunca lograremos saber qual a capacidade determinante da obra de Sá de Miranda ou do theatro de Jorge Ferreira ou do bucolismo abundante desse seculo. Será licito esperar uma epocha fecunda de valiosas obras dramaticas da leitura e imitação de Gil Vicente? O que ultimamente se tem presenceado já responde pela negativa, pois da moda vicentina não vieram forças novas para os generos dramaticos, entre nós em extrema decadencia. Será licito esperar que a lição dos chronistas determine a restauração dos estudos historicos e o apparecimento dalgum moderno historiador, de larga compleição intellectual como para esse districto dos estudos se exige? Não, porque até uma das bôas normas de quem modernamente pretenda fazer historia, será reduzir cada vez mais a leitura e o acatamento dos classicos, por menos dignos de crédito. Terá fundamento legitimo a esperança de que da novellistica quinhentista possa provir uma nova forma ao moderno romance português? Não, porque desde então até ás formas ultimas do romance grande caminho se ha percorrido, e insensato seria querer regressar a uma forma obsoleta ou della querer extrahir o que os seculos já ha muito extrahiram e lentamente elaboraram.

Não, decididamente, não é aos quinhentistas que se hão-de ir buscar as forças credoras de novas bellezas litterarias, mas á vida moderna, representada já nos estados de consciencia, que nas modernas litteraturas estrangeiras se

trahem, já na vida — triste vida! — que em Portugal se vive. Ter-se-ha de inaugurar uma epocha de imitação, de ampla e insatisfeita neophilia, de vasto cosmopolitismo, haverá que se intensificar — deixemo-nos de euphemismos —, haverá que se iniciar o gosto dos estudos criticos e philosophicos, pois não ha litteratura superior sem espirito critico e sem espirito philosophico.

Sahindo do estricto nacionalismo, essa litteratura aberta a todas as influencias veria entrar em seu seio, trazidos por fortes rajadas de pensamento e de arte, os germens fecundos de novas formas e novas idéas. Desnacionalizada a principio e fecundada depois pelo pollen vigoroso que um vento de novidade de longe lhe trouxéra, cobraria alentos e elaboraria de maneira propria esses germens, nacionalizá-los-hia. O nosso mal tem sido a obstinação em querermos ser só portugueses, esquecendo-nos que essa qualidade tem de convergir com outras, a de europeus e a de homens. Ora, sem um fundo de permanentes valores humanos e sem a solidariedade ideal que liga todas as principaes litteraturas européas, não é possivel um progressivo movimento litterario.

Deste modo, a revolução a fazer seria de sentido inverso á que Herder levou a cabo no seu paíz, conduzindo a litteratura allemã da imitação estrangeira á originalidade nacional.

ADDIÇÕES E CORRECÇÕES

(DA 2.ª EDIÇÃO)

Pags. 38-39 . . Os creditos litterarios de Fernão Lopes, cujo estudo desenvolvido estava fóra do plano deste livro, têm subido grandemente nos ultimos tempos, graças á monographia, que lhe dedicou o insigne lusitanisante Mr. Aubrey F. G. Bell e que é a 2.ª da serie portuguesa das *Hispanic Notes & Monographs*, que a Hispanic Society of America vem publicando; e aos três volumes da vulgarisação das suas mais formosas paginas, que lhe destinou na sua *Anthologia Portuguesa* o sr. Prof. Agostinho de Campos. Cabe a estes dois illustres campeões da nossa cultura litteraria a gloria do inicio dum movimento de sympathia e curiosidade pelo velho chronista, á luz dum gosto mais esclarecido e tambem mais liberto da concepção classica dos valores litterarios.

A esta corrente de opinião pretende oppôr-se Mr. W. Bentley, que da comparação do texto da *Chronica de D. João I* com o dum manuscripto da Bibliotheca Nacional conclue ter sido Fernão Lopes sómente um plagiario.

Pag. 60, nota . Além dos notaveis estudos vicentinos, apontados a pags. 176-180 da *Critica Litteraria como Sciencia*, a sr.ª D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos fez recentemente, quando já estava impresso o capitulo deste livro sobre Gil Vicente, uma importantissima publicação, pelo Centro de Estudos Historicos de Madrid, *Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina*. É uma introducção á edição facsimilada de 19 autos a saber:

Summario da Historia de Deus e *Auto de Inês Pereira,* de Gil Vicente; *Auto do Nascimento* e *Auto de Santa Caterina,* de Balthazar Dias; *Auto de Santiago* e *Auto de Santo Antonio,* de Affonso Alvares; *Auto do Dia de Juizo,* anonymo; *Auto das Regateiras,* de Antonio Ribeiro Chiado; *Auto dos Dous Ladrões,* de Antonio de Lixbôa; *Auto de Florença,* de Joam de Escovar; *Auto da Bella Menina,* de Sebastião Pires; *Auto do Duque de Florença,* anonymo; *Farsa penada,* anonyma; *Auto de Vicente Anes Joeira,* anonymo; *Auto de D. Fernando,* anonymo; *Auto dos Capellos,* anonymo; *Auto dos enanos,* anonymo; *Auto de D. André,* anonymo; e *Auto de D. Luiz e dos Turcos,* anonymo.

A gloriosa auctora recapitula as conclusões, a que chegou nas *Notas Vicentinas,* precedentemente publicadas, descreve externamente os opusculos avulsos que bibliographicamente formam os autos, cuja existencia lhe foi revelada por D. Ramon Menéndez Pidal, e apresenta noticias sobre os auctores e dados novos acêrca da censura inquisitorial. Como se vê, a publicação que este trabalho prefacia, vem enriquecer de especies desconhecidas e noticias inéditas a modesta historia do theatro português do do seculo XVI.

Pag. 69, lin. 10.ª Em vez de 1532 leia-se 1535.

Pag. 69, lin. 12.ª Em vez de 1470 leia-se 1535.

Pags. 257-271. . Só em 1920 lêmos as conferencias de Joaquim Nabuco sobre Camões e os *Lusiadas,* proferidas nos Estados-Unidos, das quaes se publicou modernamente uma traducção em lingua portuguesa, devida ao sr. Arthur Bomilcar. Entre a nossa apreciação do lyrismo camoneano e a interpretação delle pelo insigne orador brasileiro ha pontos de coincidencia, que, sem affectarem a nossa inteira autonomia espiritual, muito nos lisonjeiam.

Pags. 339-355. . A conclusão deste livro foi redigida á luz dum conceito esthetico inteiramente classico, com o qual fomos aferir os valores litterarios do nosso *quinhentismo* — designação menos compromettedora que a de *classicismo,* porque apenas tem sentido chronologico sem prejuizo esthetico — e compará-lo com

a evolução litteraria de outros povos, de condições historicas e moraes bem diversas das da sociedade portuguesa. A belleza e a originalidade da litteratura nacional do seculo XVI reside precisamente, excepção feita de Camões, nas obras e nos generos que mais se apartam do typo neo-classico do humanismo: theatro vicentino, historiographia colonial e narrativas de viagens. Taes obras e taes generos affastar-se-hão dos canones helleno-romanos, mas são os que mais fielmente traduzem a individualidade nacional, no momento supremo da sua existencia historica.

Assim fica suggerido o caminho a futuros impugnadores.

INDICE